

Assia Mohssine (coord.)

El heroísmo épico en clave de mujer



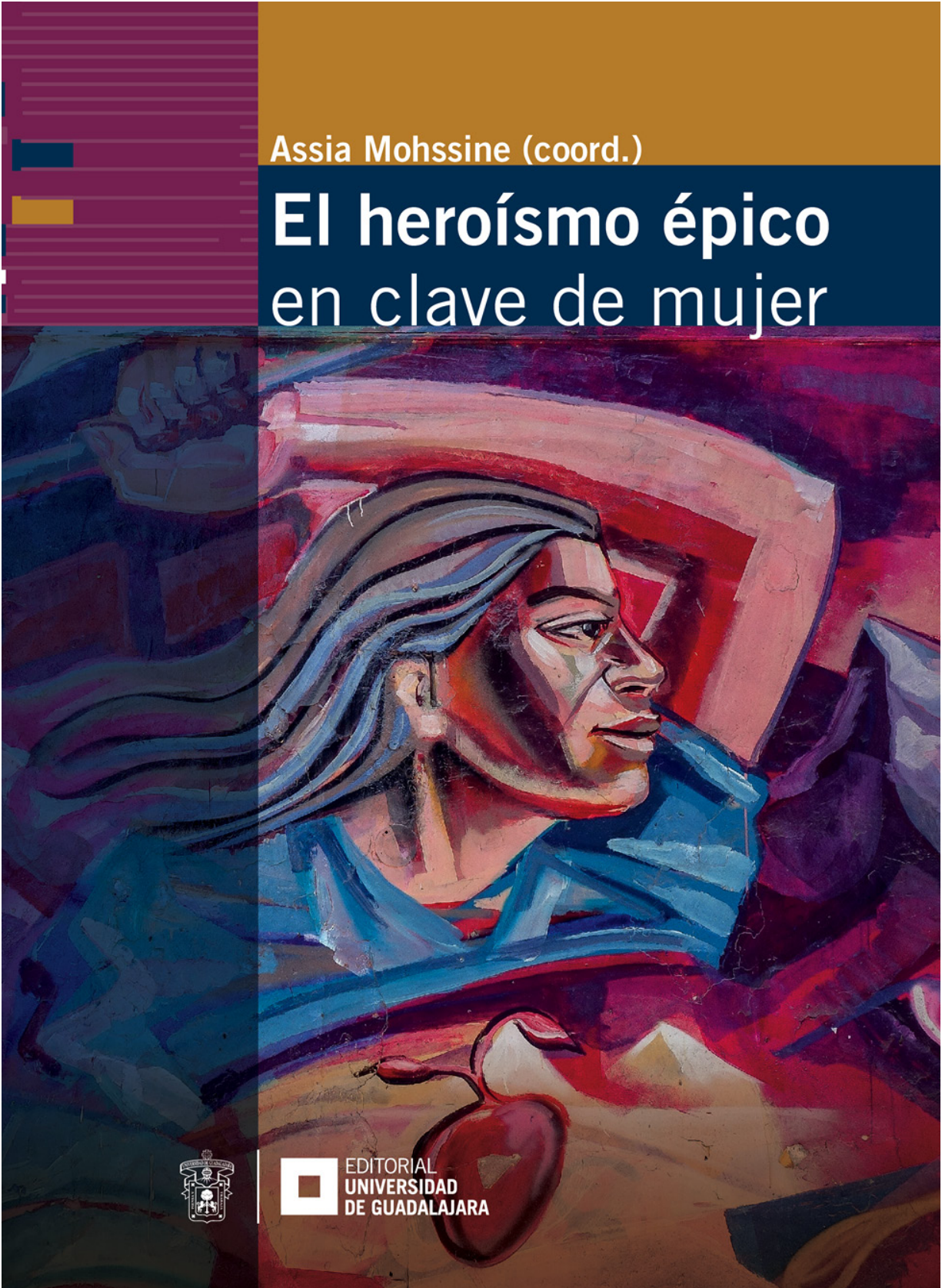
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA

Assia Mohssine (coord.)

El heroísmo épico en clave de mujer



EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA



El heroísmo épico en clave de mujer

El heroísmo épico en clave de mujer / Assia Mohssine
coordinador; Elena Poniatowska... [et al.]. --- 1a ed. --
Guadalajara, Jalisco: Editorial Universidad de Guadalajara, 2019.
(Excelencia Académica)

En colaboración con el Centro de Investigación en Literatura
y Sociopoética (CELIS, EA 4280) de la Universidad de
Clermont Auvergne.

ISBN 978 607 547 639 1

1.Literatura épica-Ensayos 2. Mujeres en la literatura I. Mohssine,
Assia, coordinador II. Poniatowska, Elena, autor III. Serie

809 .H55 DD21
PN694 .E6 .H55 LC

Assia Mohssine (coord.)

El heroísmo épico en clave de mujer



 EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA



*Centre
de Recherches sur
les Littératures
et la Sociopoétique*
CeLis
Clermont Ferrand

UCA
UNIVERSITÉ
Clermont
Auvergne



Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretaría General

Missael Robles Robles
**Coordinación del Corporativo
de Empresas Universitarias**

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial

Esta obra se publicó con subvención del Centre de
Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
(CELIS, EA 4280) de la Université Clermont Auvergne y
de la Cátedra de Arte, Poética y Literatura Fernando del
Paso y la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la
Universidad de Guadalajara.



Primera edición electrónica, 2019

Coordinación
Assia Mohssine

Autores

© Elena Poniatowska Amor, Raquel
Serur Smeke, María del Carmen Boullosa
Velázquez, Lucía Melgar Palacios, Ana
García Bergua, Assia Mohssine, Rosa María
Beltrán Álvarez, María Guadalupe Sánchez
Robles, Patricia Córdova Abundis, Silvia
Alejandra Peláez Polo, Dante Barrios Tecún,
Bénédicte Mathios, Christina Bielinski
Ramalho, Ana Luísa Amaral, Daniel
Rodrigues, Saulo Roberto Neiva, Juan de
Dios Torralbo Caballero, Julie Brugier, Ramón
Augusto Escobar Mesa, Gabriel Medrano
De Luna, José Manuel Pedrosa Bartolomé,
Rafael Zapata Dederlé, Juan Sebastián Rojas
Miranda y Roberto Salazar Morales

Coordinación editorial
Iliana Ávalos González

Cuidado editorial
Sofía Rodríguez Benítez

Diseño de portada y diagramación
Estudio Tangente, SC

D.R. © 2019, Universidad de Guadalajara



José Bonifacio Andrada 2679
44657 Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx
01 800 UDG LIBRO

ISBN 978 607 547 639 1

Noviembre de 2019

Hecho en México
Made in Mexico

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Conversión gestionada por:
Sextil Online, S.A. de C.V./ Ink it ® 2019.
+52 (55) 52 54 38 52
contacto@ink-it.ink
www.ink-it.ink

El heroísmo épico en clave de mujer
se terminó de editar en noviembre de 2019
en las oficinas de la Editorial Universitaria,
José Bonifacio Andrada 2679, Col. Lomas de Guevara,
44657 Zapopan, Jalisco.

Índice

Prólogo

ASSIA MOHSSINE

Capítulo 1. Josefina Bórquez. Vida y muerte de Jesusa

ELENA PONIATOWSKA

Capítulo 2. El heroísmo en su doble vertiente: vida y obra de Elena Poniatowska

RAQUEL SERUR

Capítulo 3. Épica mía

CARMEN BOULLOSA

Capítulo 4. Avatares del heroísmo épico femenino en *La otra batalla de Lepanto*, de Carmen Boullosa

LUCÍA MELGAR

Capítulo 5. Sobre el heroísmo

ANA GARCÍA BERGUA

Capítulo 6. Heroínas en harapos. *Isla de bobos*, de Ana García Bergua

ASSIA MOHSSINE

Capítulo 7. Épica y mujer. *La corte de los ilusos*

ROSA BELTRÁN

Capítulo 8. Las ilusas de la corte. La épica femenina de Rosa Beltrán

MARÍA GUADALUPE SÁNCHEZ ROBLES

Capítulo 9. Las épicas de la cotidianidad: Carmen Villoro

PATRICIA CÓRDOVA

Capítulo 10. Heroísmo y drama

SILVIA PELÁEZ

**Capítulo 11. La subversión de los géneros:
poesía épica femenina en Centroamérica**

DANTE BARRIENTOS TECÚN

**Capítulo 12. La obra poética de Olvido García Valdés:
¿una expresión épica contemporánea?**

BÉNÉDICTE MATHIOS

**Capítulo 13. Un nuevo heroísmo épico en *Poema de Chile*, de
Gabriela Mistral**

CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO

Capítulo 14. Nueva vía: la voz femenina

ANA LUÍSA AMARAL

**Capítulo 15. Imposibles epopeyas.
Una lectura de *Epopeias*, de Ana Luísa Amaral**

DANIEL RODRIGUES

**Capítulo 16. Cecília Meireles:
¿rememoración épica de un pasado histórico?**

SAULO NEIVA

**Capítulo 17. Heroísmo femenino
en *Don Quixote*, de Kathy Acker**

JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO

**Capítulo 18. Pensar la emancipación femenina
en una novela épica de Rachel de Queiroz**

JULIE BRUGIER

Capítulo 19. Aliento épico en la poesía de Olga Elena Mattei

AUGUSTO ESCOBAR MESA

Capítulo 20. El relato de brujas como relato antiépico

GABRIEL MEDRANO DE LUNA

JOSÉ MANUEL PEDROSA



Prólogo

Assia Mohssine

Los veinte ensayos que aquí se presentan, claros ejemplos del dinamismo y la vitalidad de la épica en nuestra época, proponen una reflexión epistemológica transdisciplinaria sobre la heroicidad en tanto que categoría estética resignificada al vincularse a poemas extensos y géneros como la narrativa y el teatro escritos por mujeres en clave épica. La voluntad que los une es la de ostentar el doble principio heurístico —la épica y la perspectiva de género¹— como base para enfocar las producciones épicas de la contemporaneidad a partir de la noción central de heroicidad, al modo en que la exponen las mexicanas Elena Poniatowska (*Hasta no verte Jesús mío*, 1969), Carmen Boullosa (*La otra mano de Lepanto*, 2005), Carmen Villoro (*Espiga antes del viento*, 2011), Ana García Bergua (*Isla de bobos*, 2007), Rosa Beltrán (*La corte de los ilusos*, 1995) y Silvia Peláez (*El guayabo peludo*, 1996)²; la colombiana Olga Elena Mattei (*Las voces de la clepsidra*, 2015); la chilena Gabriela Mistral (*Poema de Chile*, 1967); las guatemaltecas Luz Méndez de la Vega (*Eva sin Dios*, 1979), Margarita Carrera (*Poemas de sangre y alba*, 1969) y Ana María Rodas (*El fin de los mitos y los sueños*, 1984); las costarricenses Eunice Odio (*Tránsito de fuego*, 1957), Julieta Dobles (*Los delitos de Pandora*, 1987) y Carmen Naranjo (*Mi Guerrilla*, 1977); la salvadoreña Claribel Alegría (*Luisa en el país de la realidad*, 1997); la hondureña Amanda Castro (*Onironautas*, 2001); la portuguesa Ana Luísa Amaral (*Epopeias*, 1994); la española Olvido García Valdés (*Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida 1982-2008*); las brasileñas Cecília Meireles (*Romanceiro da*

Inconfidência, 1989) y Rachel de Queiroz (*Memorial de Maria Moura*, 1992), y la norteamericana Kathy Acker (*Don Quixote, which was a dream*, 1986).

Las metamorfosis de la épica

La crítica ha señalado ya que la crisis del género épico en la Edad Moderna había derivado del auge de la novela y de la lírica. Así lo establece José Manuel Pedrosa —siguiendo a Hegel (1997), Sigmund Freud (2001: 85-86), Ramón Menéndez Pidal (1974: 211-212), Gérard Genette (1993), François Lyotard (1987) y otros— en su agudo e iluminador artículo teórico “¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la postmodernidad”:

Es cierto que en cualquiera de los manuales más al uso de teoría literaria podemos encontrar definiciones que identifican la épica con un género esencialmente clásico y medieval que quedó agotado y extinguido, en Occidente, en los inicios de la Edad Moderna. Y es cierto también que algunos de los más agudos y renovadores críticos literarios del siglo XX han aceptado también, como cosa natural, que la épica, que tanta importancia tuvo en la tradicional clasificación aristotélica de los géneros literarios, dejó de tenerla a medida que se fueron desarrollando los géneros modernos. Gérard Genette, por ejemplo, intentó explicar, en *Ficción y dicción*, el modo en que la épica, que gozaba en la *Poética* de Aristóteles de una consideración privilegiada en cuanto género excelsamente “ficcional” —mucho más que la modesta lírica—, acabó desapareciendo del esquema que muchos críticos trazaron de los géneros modernos, al tiempo que ganaban espacio la novela —heredera legítima, según él, de la épica— y la lírica —su antagonista tradicional (Pedrosa, 2005: 94).

A la hora de revisar posiciones críticas de quienes han debatido acerca de la crisis del discurso épico, Pedrosa trae a colación al escritor argentino Jorge Luis Borges, quien, a contracorriente de Sigmund Freud que “daba por muerta la épica desde la misma Antigüedad” o de Ramón Menéndez Pidal que circunscribía “la pervivencia de la épica a la literatura de ‘héroe’ (teatral, novelística, etc.) posterior”, defendió que “la épica era, sobre todo, un género cargado de futuro” y que “la novela moderna, por ende, era un simple epígono trivial de la gran tradición épica del pasado” (Borges, 2000 en Pedrosa, 2005). Más que de muerte de la épica, afirma rotundo Pedrosa, es oportuno hablar de un

resurgimiento y una infiltración de sus ingredientes en proyecciones modernas y posmodernas, quizás en forma travestida e híbrida, siendo sus motivos y tópicos constantemente reciclados y resignificados. Recientemente, Saulo Neiva nos ha recordado la disyuntiva en la que se movía la épica en el siglo XX, oscilante entre el reconocimiento de la obsolescencia del género asociado a épocas pretéritas, supuestamente incompatible con el talante de la modernidad, y el anhelo de rehabilitarlo (Neiva, 2009: X).³ En su artículo titulado “Entre obsolescencia y rehabilitación”, Neiva rastrea las opiniones polémicas de quienes habían discutido el agotamiento del género épico, desde Hegel a Alaster Fowler, pasando por Victor Hugo, Georges Lukács y Edgar Allan Poe, a la vez que reflexionaba sobre la revitalización del género épico en la época moderna y contemporánea. Sobre todo, me parece esencial que afirme muy oportunamente que la épica de nuestra época adolece claramente de una *falta de visibilidad*, más que de una *desaparición efectiva*.⁴

El proceso de transformación de la épica al que se refieren Pedrosa y Neiva implica a su vez cambios rotundos en gran parte de los caracteres épicos, especialmente en la figura del héroe. El *Quijote*, como primera novela moderna, enfatizaba ya un nuevo heroísmo desligado de la esfera mítica, más arraigado en la condición estrictamente humana del héroe, valiente y sufrido a la vez, todo lo contrario de lo que establecía la épica tradicional. Por su parte, los poemas extensos contemporáneos tanto como la novela y el teatro con visión épica, herederos en gran medida del héroe caballeresco del *Quijote*, suelen reafirmar el heroísmo de subalternidades vencidas y derrotadas, personajes perdedores que resisten ante las adversidades, pero, sobre todo, que reactivan posibilidades de supervivencia cotidiana. De esta forma, la reconfiguración de la epopeya bajo las condiciones de la modernidad y posmodernidad ha desembocado en la construcción de épicas inversas o antiépicas —cuyo culmen sería el relato de la bruja guanajuatense doña Natalia incluido en este volumen— en las que se exploran con libertad imágenes y tópicos reveladores de identidades cambiantes y visiones desencantadas del presente. Esto es, de lo que Zygmunt Bauman (2003) acuñó como la “modernidad líquida”, particularmente con relación a la exclusión social, al individualismo y la relatividad de

valores. Es preciso subrayar, por lo demás, que el nuevo heroísmo de los relatos antiépicos sustentado ahora por “los de abajo” abarca también la participación femenina. A pesar de esa notable inversión, Carlos González Reigosa advierte —como lo recordaba Pedrosa— que la épica sigue siendo lo que era:

En un tiempo de antihéroes la propia épica se ha vuelto antiépica, pero con esta inversión o camuflaje no ha dejado de ser lo que era: sólo ha hecho adecuarse a los tiempos que corren. El Dr. Jekyll no ha dejado por ello de ser Mr. Hyde. Decir “la épica de la cotidianidad” es una contradicción en sus términos, pero hay contradicciones que ilustran la realidad y resultan definitorias. El antiépico Leopold Bloom del *Ulises* de Joyce es la otra cara del épico Ulises de Homero. El antihéroe es de algún modo, en su reiterativa y mediocre realidad, un héroe de la supervivencia (González Reigosa, 2001: 199-200).

La supuesta incompatibilidad entre lo épico y lo femenino

No es nuestro objetivo examinar aquí el desfase entre los epitafios pronunciados sobre la tradición de la epopeya heroica (Pedrosa, 2005) y el creciente interés por la materia épica. Antes bien, nos parece oportuno cuestionar la relación entre épica y contemporaneidad, y, coextensiva de la primera, la supuesta incompatibilidad entre lo épico y lo femenino. Aunque el interés crítico por la épica es un fenómeno notorio y, además, de gran valor —particularmente con relación al desmoronamiento o supervivencia del género—, pocos estudios han abordado de modo específico los avatares de ese cambio, y menos aún la infiltración y metamorfosis de la materia épica en obras de ficción o en dramas desde la perspectiva —muy necesaria— de género. Ahora bien, y como hemos señalado en alguna ocasión (Mohssine, 2017), es posible sostener que, al poner un énfasis especial en las mujeres como símbolos de resistencia y en su papel de transmisoras de versiones alternativas de la memoria, las escritoras, poetisas y dramaturgas tejen dentro del género épico una red de significaciones nuevas. A grandes trazos, esta nueva perspectiva reivindica el potencial épico de heroínas anónimas como Jesusa Palancares (heroína de *Hasta no verte Jesús mío*), o María la bailaora espadachina (personaje de *La otra mano de*

Lepanto) cuya osadía resultó, como ella misma reconoce, vana e inútil: “A mí, que fui una valiente, que fui guerrera en buena lid, me pagan con nada: con sueldos de hambre que muy de vez en cuando arriban” (Boullosa, 2005: 406). Lo cierto es que al dignificar la capacidad de resistencia de “heroínas y héroes al revés”, para decirlo en palabras de Ernesto Sabato, las autoras buscan resignificar y articular la idea de heroicidad con héroes/heroínas en errancia que marchan encadenados en una sociedad moderna en crisis que se resiste a salir de su desconcierto, en cuanto que equivalen a encarnaciones contemporáneas de los míticos Sísifo, Asterión o Tántalo. Aunque cada una ofrece en su propuesta estética una manera propia de atender, travestir y transformar la épica, se puede afirmar que las autoras abogan por una escritura descentrada y desterritorializada, destacando la potencia del lenguaje despojado de ropajes convencionales para enfocar tanto la identidad como la alteridad y la *doxa*.

Las escrituras contemporáneas —ficciones, dramatúrgicas y en verso— que cultivan las vetas de lo épico fusionan rasgos prosaicos y caracteres épicos paradigmáticos para fundar una nueva épica híbrida, donde el heroísmo aparece supeditado a actos cotidianos y a pequeñas batallas por la supervivencia. Y, en contraste con el canto épico tradicional, apuestan ya no por la memoria histórica colectiva sino por la memoria individual y por historias de vida alternativas donde se enfatizan los miedos y las miserias, la soledad y los fracasos, sin victimizar por tanto a sus protagonistas.

Un ejemplo significativo en el ámbito de la poesía nos lo brinda la excelente antología de Jorge Esquinca *País de sombra y fuego* (2010), que lleva, en los veintiséis poemas publicados sobre la patria, siete escritos por mujeres. Desde la recreación e interpretación de la epicidad hasta la negación explícita del componente épico —aunque siempre en diálogo con el canon épico—, las poetisas mexicanas hacen visible el nuevo rostro de la patria asolado por la violencia y el asesinato como efectos del enfrentamiento del gobierno con el crimen organizado. En los campos narrativo y teatral, las escritoras dignifican pequeñas acciones cotidianas que son tan importantes como la propia voz de mujeres indómitas en guerra contra la autoridad patriarcal y la violencia política de la historia. Al fin, y recurriendo a Jean François

Lyotard (1987), sus textos cuentan la epopeya de un país no-épico, es decir, un relato con pretensiones de epopeya doméstica cuyo desafío más profundo es el de potenciar la circulación y la resonancia de historias alternativas.

Nada hay más lejano de la epicidad y del ideal heroico que las heroínas andrajosas de Ana García Bergua, sobrevivientes de la tragedia de Clipperton. Sin embargo, a través de ellas, la escritora asume, sin ambages, la idea de un heroísmo pequeño y cotidiano y se burla, cruel, de los héroes consagrados que la retórica hueca del discurso posrevolucionario exalta como forma de atenuación de las convulsiones políticas y sociales. Y qué decir de la paradigmática Josefina Bórquez que la magnífica pluma de Elena Poniatowska ha dignificado y ha hecho eterna por su capacidad de indignación ante el cinismo —cuando no la corrupción y las mentiras— del Estado mexicano. Eco de la ancestral Casandra afanada en su palabra, Jesusa Palancares es la voz que se pronuncia contra las injusticias del México contemporáneo vuelto, según ella, pura vacuidad. Es la apátrida Jesusa porque México —su México por el que ha luchado tanto— no reconoce el sacrificio de sus soldaderas. Porque Jesusa Palancares, finalmente, encarna una verdadera guerrera y una vestal rebelde que, de una u otra forma, es sentenciada a pesar de su plena participación en la construcción de la nación y de la patria. Esas heroínas olvidadas de la Historia se suman al elenco de escritoras de lengua española silenciadas e invisibilizadas por el canon etnocéntrico y patriarcal, que Carmen Boullosa revive en “Épica mía”. Y agrega refiriéndose específicamente a escritoras y poetas como Dolores Veintimilla, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, Clorinda Mattos de Turner, entre otras ausentes del canon literario “universal”: “Redimensionar a estas autoras sería cambiar el cuerpo histórico y el literario —el canon literario—, no sólo las proporciones”⁵.

Con la presencia de las autoras y sus lectores, el libro propone una reflexión sobre la épica recreada, un género hegemónico, tradicionalmente catalogado como masculino, y que ahora es adoptado por autoras decididas a defender un canon estético incluyente de figuras escamoteadas por la historia literaria y por la historia a secas. Puede pensarse de manera legítima que acudir a los códigos épicos

obedece a la voluntad de las escritoras contemporáneas de desmitificar y deconstruir las representaciones de ambas historias. Reinventar la épica sirve aquí para demoler los presupuestos del modelo cultural hegemónico y patriarcal fundado sobre la diferencia sexual y la exclusión de la mujer de los campos y cantos épicos. ¿Cuáles son los aspectos culturales, estéticos, míticos e históricos que caracterizan la épica renovada —poema, prosa o drama—?, ¿de qué manera la poesía, la novela y el teatro contemporáneos reescriben los códigos épicos?, ¿cómo se opera el deslizamiento estructural de lo épico a lo ficcional y, siguiendo a George Steiner, “del ideal heroico al realismo prosaico” (Steiner, 2001: 191 y 227)? Sin duda, la determinación de tales presupuestos nos invita a destacar más ampliamente el gesto crítico que lleva a ceder al texto el papel de *locus* privilegiado de la desobediencia epistémica (Mignolo, 2010).

Antes de cerrar esta presentación, quisiera aprovechar la oportunidad para externar mis más sinceros agradecimientos a todos los participantes, a las escritoras y sus lectores, a los(as) autores(as) por su aportación intelectual y humana; al Centro de Investigaciones sobre Literaturas y Sociopoética de la Universidad Clermont Auvergne por su siempre buena disposición. Quiero reconocer igualmente el apoyo y la confianza con los que ha contado este proyecto por parte de Carmen Villoro, directora de la Cátedra de Arte, Poética y Literatura Fernando del Paso y de la Biblioteca Iberoamericana, y a Patricia Córdova, directora de la División de Estudios Históricos y Humanos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Por último, mi profundo agradecimiento a la directora de la Editorial que generosamente auspició esta edición, al equipo editorial y al de difusión cultural por el respaldo y la asesoría editorial. A todos les agradezco su disposición y gentileza.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2003 [2000]). *La modernidad líquida*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bauzá, Hugo Francisco (2004). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Borges, Jorge Luis (2000). El arte de contar historias. *Arte poética. Seis conferencias* (pp. 61-74). Trad. de Justo Navarro. Barcelona: Crítica.
- Boullosa, Carmen (2005). *La otra mano de Lepanto*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Boullosa, Carmen (2011). *La patria insomne*. Madrid: Hiperión.
- Brunel, Pierre (2003). *Mythopoétique des genres*. París: PUF.
- Cardona Zuluaga, Patricia (2006). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, vol. 42, núm. 144: 51-68.
- Derive, Jean (dir.) (2002). *L'épopée*. París : Editions Karthala.
- Esquinca, Jorge (antol.) (2010). *País de sombra y fuego*. México, D.F.: Maná-Selva Negra/Universidad de Guadalajara.
- Esteban Santos, Alicia (2006). Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II). *CFC (G)*, núm.16: 85-106.
- Freud, Sigmund (2001). *Moisés y la religión monoteísta*. Trad. de R. Rey Ardid. Madrid: Alianza.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y dicción*. Edición de C. Manzano. Barcelona: Lumen.
- González Reigosa, Carlos (2001). La épica en la narrativa actual. En Gonzalo Santoja (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda* (pp. 197-203). Madrid: Sociedad Estatal Española Nuevo Milenio.
- Hegel, G. W. FRIEDRICH ([1835] 1997). *Esthétique*. París: Le Livre de poche.
- Menéndez Pidal, Ramón (1974). *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mignolo, Walter (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mohssine, Assia (dir.) (2017). De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique. *Revista Épicas*. CIMEEP/Universidade Federal de Sergipe.
- Neiva, Saulo (dir.) (2009). *Désirs et débris d'épopée au xx^e siècle*. Berna: Peter Lang.
- Neiva, Saulo (2014a). Épopée. En Saulo Neiva y Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (277-288).

- Ginebra: Droz (Histoire des Idées et Critique Littéraire, 474).
- Neiva, Saulo (2014b). Épopée et modernité: sur la caducité et la réhabilitation d'un genre. *@nalyse Revue de Critique et de Théorie Littéraire. University of Ottawa Press, dossier "L'épopée hors d'elle-même"*, Nelson Charest y Vincent Lambert (dirs.), vol. 9, núm. 3, otoño. Disponible en: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1188>. Consultado el 29 de diciembre de 2016.
- Ortega y Gasset, José (1947 [1925]). *Ideas sobre la novela*. En *Obras completas* (pp. 387-419). Madrid: Revista de Occidente.
- Pedrosa, José Manuel (2005). ¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la postmodernidad. *Revista de poética medieval*, núm. 14: 47-94.
- Planté, Christine (1989). *La petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. París: Seuil.
- Ramalho, Christina (2005). *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Editora Mulheres.
- Steiner, George (2001). *La muerte de la tragedia*. Trad. de E. L. Revol. Barcelona: Azul.

¹ Epígono del programa de investigación Géneros literarios y *Gender* que coordino en el Centro de Investigación sobre Literaturas y Sociopoética (Celis) de la Universidad Clermont Auvergne, el libro recoge los trabajos presentados en una serie de jornadas académicas organizadas en 2016, 2017 y 2019 por mí, amparadas por el Celis y El Colegio Nacional y la Cátedra Fernando del Paso de la Universidad de Guadalajara, en México, sobre los temas de "El heroísmo épico en clave de mujer" y "Mujeres, cuerpos y épicas inversas en escritoras mexicanas de la contemporaneidad".

² Los dramas de Silvia Peláez funden en un mismo aliento los valores de heroínas ancestrales de la talla de Eva, Casandra o Tesa, y los de heroínas de la modernidad como Coco Chanel y Alejandra.

³ La traducción es mía.

⁴ "La poésie épique de notre époque a très manifestement souffert d'un phénomène de manque de visibilité —plutôt que d'une disparition effective. Par le réinvestissement de l'écriture épique, ces poèmes cristallisent en quelque sorte un besoin de dépassement d'une tendance à la survalorisation de la poésie à dominante lyrique et un désir d'indiquer les limites de l'hégémonie du genre romanesque" (Neiva, 2009: 21. La traducción es mía).

⁵ Boullosa, *infra*.

CAPÍTULO 1

Josefina Bórquez. Vida y muerte de Jesusa*

Elena Poniatowska

Allí donde México se va haciendo chaparrito, allí donde las calles se pierden y quedan desamparadas, allí vive la Jesusa. Por esas brechas polvosas la patrulla ronda todo el día con sus policías amodorrados por el tedio. Se detiene en una esquina durante horas. La miscelánea se llama El Apenitas y uno tiene la sensación de apenas vida, apenas agua, apenas luz, apenas techo, apenas, apenas, apenas. Los guardianes del orden bajan a echarse una fría; el hielo ya no es más que agua dentro de las hieleras de Victoria y Superior y en ellas nadan cervezas y refrescos. El cabello de las mujeres se apelmaza en su nuca, batido de sudor. El sudor huele a hombre, huele a mujer, según. El sudor de la mujer huele más. El sudor moja el aire, la ropa, las axilas, las frentes. Así como zumba el calor, zumban las moscas. Qué grasiento y qué chorreado es el aire de este rumbo; la gente vive en las mismas sartenes donde fríe las garnachas y las quesadillas de papa y flor de calabaza, ese pan de cada día que las mujeres apilan en la calle sobre mesas de patas cojas. Lo único seco es el polvo y algunas calabazas que se secan en los techos.

Jesusa también está seca. Va con el siglo. Tiene setenta y ocho y los años la han empequeñecido como a las casas, encorvándole el espinazo. Cuentan que los viejos se hacen chiquitos para ocupar el menor espacio posible dentro de la tierra después de haber vivido encima de ella. Los ojos de la Jesusa, en los que se distinguen venitas

rojas, están cansados; alrededor de la niña, la pupila se ha hecho terrosa, gris, y el color café muere poco a poco. El agua ya no le sube a los ojos y el lagrimal al rojo vivo es el punto más álgido de su rostro. Bajo la piel tampoco hay agua, de ahí que Jesusa repita constantemente: “Me estoy apergaminando”. Sin embargo, la piel permanece restirada sobre los pómulos salientes. “Cada vez que me muevo se me caen las escamas.” Primero se le zafó un diente de enfrente y resolvió: “Cuando salga a algún lado, si es que llego a salir, me pondré un chicle, lo mastico bien y me lo pego”.

—¿Qué se trae? ¿Qué se trae conmigo?

—Quiero platicar con usted.

—¿Conmigo? Mire, yo trabajo. Si no trabajo, no como. No tengo campo de andar platicando.

A regañadientes, Jesusa accedió a que la fuera a ver el único día de la semana que tenía libre: el miércoles de cuatro a seis. Empecé a vivir un poco de miércoles a miércoles. Jesusa, en cambio, no abandonó su actitud hostil. Cuando las vecinas le avisaban desde la puerta que viniera a detener el perro para que yo pudiera entrar, decía con tono malhumorado: “Ah, es usted”. Me escurría junto al perro con una enorme grabadora de cajón; el aliento canino caliente en los tobillos y sus ladridos eran tan hoscos como la actitud de Jesusa.

La vecindad tenía un pasillo central y cuartos a los lados. Los dos “sanitarios” sin agua, llenos hasta el borde, se erguían en el fondo; no eran de aguilita, eran tazas y los papeles sucios se amontonaban en el suelo. Al cuarto de Jesusa le daba poco el sol y el tubo del petróleo que queman las parrillas hacía llorar. Los muros se pudrían ensalitrados y, a pesar de que el pasillo era muy estrecho, media docena de chiquillos sin calzones jugueteaban allí y se asomaban a los cuartos vecinos. Jesusa les preguntaba: “¿Quieren un taco aunque sea de sal? ¿No? Entonces no anden de limosneros parándose en las puertas”. También se asomaban las ratas.

Por aquellos años, Jesusa no permanecía mucho tiempo en su vivienda porque salía a trabajar temprano a un taller de imprenta en el que aún laboraba. Dejaba su cuarto cerrado a piedra y lodo; sus animales adentro, asfixiándose; sus macetas también. En la imprenta hacía la limpieza, barría, recogía, trapeaba, escurría los metales y se

llevaba a su casa los overoles y, en muchas ocasiones, la ropa de los trabajadores para doblar jornal en su lavadero. Al atardecer regresaba a alimentar a sus gatos, sus gallinas, su conejo; a regar sus plantas, a “escombrar su reguero”.

La primera vez que le pedí que me contara su vida (porque la había escuchado hablar en una azotea y me pareció formidable su lenguaje y sobre todo su capacidad de indignación) me respondió: “No tengo campo”. Me señaló los overoles amontonados, las cinco gallinas que había que sacar a asolear, el perro y el gato que había que alimentar, los dos pajaritos enjaulados que parecían gorriones, presos en una jaula que cada día se hacía más chiquita.

—¿Ya vio? ¿O qué, usted me va a ayudar?

—Sí —contesté.

—Muy bien, pues meta usted los overoles en gasolina.

Entonces supe lo que era un overol. Agarré un objeto duro, acartonado, lleno de mugre, con grandes manchas de grasa, y lo remoqué en una palangana. De tan tieso, el líquido no podía cubrirlo; el overol era un islote en medio del agua, una roca. Jesusa me ordenó: “Mientras se remoja, saque usted las gallinas a asolear a la banqueta”. Así lo hice, pero las gallinas empezaron a picotear el cemento en busca de algo improbable, a cacarear, a bajarse de la acera y a desperdigarse en la calle. Me asusté y regresé de volada:

—¡Las va a machucar un coche!

—Pues ¿que no sabe usted asolear gallinas? ¿Que no vio el mecatito?

Había que amarrarlas de la pata. Metió a sus pollas en un segundo y me volvió a regañar:

—¿A quién se le ocurre sacar gallinas así como así?

Compungida, le pregunté:

—¿En qué más puedo ayudarla?

—¡Pues eche usted las gallinas a asolear en la azotea aunque sea un rato!

Lo hice con temor. La casa era tan bajita que yo, que soy de la estatura de un perro sentado, podía verlas esponjarse y espulgarse. Picaban el techo, contentas. Me dio gusto. Pensé: “Vaya, hasta que algo me sale”. El perro negro en la puerta se inquietó y Jesusa volvió a gritarme: “Bueno, ¿y el overol qué?”.

Cuando pregunté dónde estaba el lavadero, la Jesusa me señaló una tablita acanalada de apenas veinte o veinticinco centímetros de ancho por cincuenta de largo: “¡Qué lavadero ni qué ojo de hacha! ¡Sobre eso tállelo usted!”

Sacó de debajo de su cama un lebrillo. Me miró con sorna: me era imposible tallar nada. El uniforme estaba tan tieso que hasta agarrarlo resultaba difícil. Jesusa entonces exclamó: “¡Cómo se ve que usted es una rota, una catrina de esas que no sirven para nada!”

Me hizo a un lado. Después reconoció que el overol debería pasarse la noche entera en gasolina y, acto seguido, ordenó:

—Ahora vamos por la carne de mis animales.

—Sí, vamos en mi vochito.

—No, si aquí está en la esquina.

Caminó aprisa, su monedero en la mano, sin mirarme. En la carnicería, en contraste con el silencio que había guardado conmigo, bromeó con el carnicero, le hizo fiestas y compró un montoncito miserable de pellejos envueltos en un papel de estraza que inmediatamente quedó sanguinolento. En la vivienda aventó el bofe al suelo y los gatos, con la cola parada, eléctrica, se le echaron encima. Los perros eran más torpes. Los pájaros trinaban. De tonta, le pregunté si también comían carne. “Oiga, pues ¿en qué país vive usted?”

Pretendí enchufar mi grabadora: casi un féretro azul marino con una bocinota como de salón de baile, y Jesusa protestó: “¿Usted me va a pagar mi luz? No, ¿verdad? ¿Que no ve que me está robando la electricidad?”. Después cedió: “¿Dónde va a poner usted su animal? Tendré que mover este mugrero”. Además, la grabadora era prestada: “¿Por qué anda usted con lo ajeno? ¿Que no le da miedo?”. Al miércoles siguiente volví con las mismas preguntas.

—Pues ¿que eso no se lo conté la semana pasada?

—Sí, pero no grabó.

—¿No sirve el animalote ese?

—Es que a veces no me doy cuenta de si está grabando o no.

—Pues ya no lo traiga.

—Es que no escribo rápido y perderíamos mucho tiempo.

—Ahí está. Mejor ahí le paramos, al fin que no le estamos ganando nada ni usted ni yo.

Entonces me puse a escribir en un cuaderno y Jesusa se mofaba al ver mi letra: “Tantos años de estudio para salir con esos garabatos”. Eso me sirvió porque de regreso a mi casa, por la noche, reconstruía lo que me había contado. Siempre tuve miedo de que el día menos pensado me cortara como a un novio indeseable. No le gustaba que me vieran los vecinos, que yo los saludara. Un día que pregunté por las niñas sonrientes de la puerta, Jesusa, ya dentro de su cuarto, aclaró: “No les diga niñas, dígales putas; sí, putitas, eso es lo que son”.

Un miércoles encontré a la Jesusa envuelta en un sarape chillón, rojo, amarillo, verde perico, de grandes rayas escandalosas, acostada en su cama. Se levantó sólo para abrimme y volvió a tenderse bajo el sarape, tapada toda hasta la cabeza. Siempre la hallaba sentada frente a la radio en la oscuridad, como un tambachito de vejez y de soledad, pero atenta, avispada, crítica.

—¡Dicen puras mentiras en esa caja! ¡Nomás dicen lo que les conviene! Cuando oigo que anuncian a Carranza en el radio le grito: “¡Maldito bandido!”. Cada gobierno vanagloria al que mejor le conviene. Ahora le dicen el Varón de Cuatro Ciénegas y yo creo que es porque tenía el alma toda enlodada. ¡Que ahora van a poner a Villa en letras de oro en un templo! ¡Cómo lo van a poner si era un cochino matón robavacas, arrastramujeres? A mí esos revolucionarios me caen como patada en los... bueno, como si yo tuviera huevos. ¡Son puros bandidos, ladrones de camino real amparados por la ley!

Miré el gran sarape de Saltillo que no conocía y me senté en una pequeña silla a los pies de la cama. Jesusa no decía una sola palabra. Hasta la radio, que permanecía prendida durante nuestras conversaciones, estaba apagada. Esperé algo así como media hora en la oscuridad. De vez en cuando le preguntaba:

—Jesusa, ¿se siente mal?

No hubo respuesta.

—Jesu, ¿no quiere hablar?

No se movía.

—¿Está enojada?

Silencio total. Decidí ser paciente. Muchas veces, al iniciar nuestras entrevistas, Jesusa estaba de mal humor. Después de un tiempo se componía, pero no perdía su actitud gruñona y su gran dosis de desdén.

—¿Ha estado enferma? ¿No ha ido al trabajo?

—No.

—¿Por qué?

—Hace quince días que no voy.

De nuevo nos quedamos en el silencio más absoluto. Ni siquiera se oía el trinar de sus pájaros que siempre se hacía presente con una leve y humilde advertencia de “aquí estoy, bajo los trapos que cubren la jaula”. Esperé mucho rato desanimada, cayó la tarde, seguí esperando, el cielo se puso lila. Con cuidado, volví a la carga:

—¿No me va a hablar?

No contestó.

—¿Quiere que me vaya?

Entonces hizo descender el sarape a la altura de sus ojos, luego de su boca:

—Mire, usted tiene dos años de venir y estar chingue y chingue y no entiende nada. Así es que mejor aquí le paramos.

Me fui con mi libreta contra el pecho a modo de escudo. En el coche pensé: “¿Qué padre vieja, Dios mío! No tiene a nadie en la vida, la única persona que la visita soy yo, y es capaz de mandarme al carajo”.

El miércoles siguiente se me hizo tarde (fue el recanijo inconsciente) y la encontré afuera, en la banqueta. Refunfuñó: “Pues ¿qué le pasa? ¿No entiende? A la hora que usted se va salgo por mi leche al establo, voy por mi pan. A mí me friega usted si me tiene aquí esperando”.

Entonces la acompañé al establo. En las colonias pobres el campo se mete a los linderos de la ciudad o al revés, aunque nada huele a campo y todo sepa a polvo, a basura, a hervidero, a podrido, la ciudad se hace un tantito campirana. “Los pobres, cuando tomamos leche, la tomamos recién ordeñada de la vaca, no la porquería esa de las botellas y de las cajas que ustedes toman.” En la panadería, Jesusa compraba cuatro bolillos: “Pan dulce no, ese no llena y cuesta más”.

De la mano de Jesusa entré en contacto con la pobreza, la de a de veras, la del agua que se recoge en cubetas y se lleva cuidando de no tirarla, la de la lavada sobre la tablita de lámina porque no hay lavadero, la de la luz que se roba por medio de diablitos, la de las gallinas que ponen huevos sin cascarón, nomás la pura tecata, porque la falta de sol no permite que se calcifiquen. Jesusa pertenece a los millones de

hombres y de mujeres que no viven, sobreviven. El sólo atravesar el día y llegar hasta la noche les cuesta tantísimo trabajo que las horas y la energía se les van en eso que para los marginados resulta tan difícil: ganarse la vida como si la vida fuera una mercancía más, permanecer a flote, respirar tranquilos, aunque sólo sea un momento, al atardecer, cuando las gallinas ya no cacarean tras de su alambrado y el gato se despereza sobre la tierra apisonada.

En ese cuartito casi siempre en penumbra, en medio de los chillidos de niños de otras viviendas, los portazos, el vocerío y la radio a todo volumen, los miércoles en la tarde, a la hora en que cae el sol y el cielo azul cambia a naranja, surgía otra vida, la de Jesusa Palancares, la pasada y la que ahora revivía al contarla. Por la diminuta rendija acechábamos el color del cielo, azul, luego naranja y al final negro. Una rendija de cielo. Nunca lo busqué tanto, enranuraba los ojos a que pasara la mirada por esa rendija. Por ella entraríamos a la otra vida, la que tenemos dentro. Por ella también subiríamos al reino de los cielos sin nuestra estorbosa envoltura humana.

Al oír a la Jesusa la imaginaba joven, rápida, independiente, áspera, y viví con ella su rabia y sus percances, sus piernas que se entumieron de frío con la nieve del norte, sus manos enrojecidas por tantas lavadas. Al verla actuar en su relato, capaz de tomar sus propias decisiones, se me hacía patente mi falta de carácter. Me gustaba sobre todo imaginarla en el mar, los cabellos sueltos, sus pies desnudos sobre la arena, sorbidos por el agua, sus manos hechas concha para probarlo, descubrir su salazón, su picazón. “¡Sabe usted, la mar es mucha!” También la veía corriendo, niña, sus enaguas entre sus piernas, pegadas a su cuerpo macizo, su rostro radiante, su hermosa cabeza, a veces cubierta por un sombrero de soyate, a veces por un rebozo. Mirarla pelear en el mercado con una placera era apostarle a ella, un derechazo, dale más abajo, una patada en la espinilla, ya le sacaste el resuello, un gancho al hígado, no pierdas de vista su quijada, ahora sí, túpele duro, aviéntales otra, qué tino el tuyo, Jesusa, le diste hasta por debajo de la lengua, pero la imagen más entrañable era la de su figura menuda, muy derecha, al lado de las otras Adelitas arriba del tren, de pie y de perfil, sus cananas terciadas, el ancho sombrero del capitán Pedro Aguilar protegiéndola del sol.

Mientras ella hablaba surgían las imágenes y me producían una gran alegría. Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido. Llegaba a mi casa y les decía: “Sabén, algo está naciendo en mí, algo nuevo que antes no existía”, pero no contestaban nada. Yo les quería decir: “Tengo cada vez más fuerza, estoy creciendo, ahora sí voy a ser una mujer”. Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el hacerme mexicana; sentir que México estaba dentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija entraría. Yo ya no era la niña de diez años que vino en un barco de refugiados, el Marqués de Comillas, hija de eternos ausentes, de viajeros en barco, hija de trasatlánticos, hija de trenes, sino que México estaba dentro; era un animalote adentro (como Jesusa llamaba a la grabadora), un animal lozano y fuerte que se engrandecía hasta ocupar todo el lugar. Descubrirlo fue como tener de pronto una verdad entre las manos, una lámpara que se enciende bien fuerte y echa su círculo de luz sobre el piso. Antes, sólo había visto las luces flotantes que se pierden en la oscuridad: la luz del quinqué del guardagujas que se balancea siguiendo su paso hasta desaparecer, y esta lámpara sólida, inmóvil, me daba la seguridad de un ancla. Mis abuelos, mis tatarabuelos, tenían una frase clave que creían poética: “I don’t belong”. A lo mejor era su forma de distinguirse de la chusma, no ser como los demás. Una noche, antes de que viniera el sueño, después de identificarme palabra por palabra con la Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja: “Yo sí pertenezco”.

Durante meses concilié el sueño pensando en la Jesusa; bastaba una sola de sus frases, apenas presentida, para quedarme en blanco. Y veía dentro de mí, como cuando de niña, una vez acostada, oía la noche que crecía. “Sé que crezco porque oigo que mis huesos truenan imperceptiblemente.” Mi madre reía. Crecer para mí era de vida o muerte. Mi abuela reía. Ahora, ya crecida, la Jesusa reía dentro de mí; a veces con sorna, a veces me dolía. Siempre, siempre me hizo sentir más viva.

Entre Jesusa y yo, poco a poco nació el cariño prudente, temeroso. Llegaba yo con mi costal de quejumbres de bestezuela mimada y ella me echaba la viga: “Hombre, ¿de qué se apura? Tanto cargador que anda por allí”.

Minimizar el problema más viejo del mundo: el del amor y el desamor, fue un saludable golpe a mi amor propio. Allí estábamos las dos, temerosas de hacernos daño. Esa misma tarde calentó un té amargo para la bilis y me tendió la quinta gallina: “Tome, llévesela a su mamá para que la haga en caldo”. Un miércoles llegué y me dormí en su cama y sacrificó sus radionovelas para cuidarme el sueño. ¡Y Jesusa vive de la radio! Era su comunicación con el exterior, su único lazo con el mundo; nunca la apagaba, ni siquiera hizo girar la perilla para bajar el volumen cuando devanaba los episodios más íntimos de su vida.

Poco a poco fue naciendo la confianza, la querencia, como ella la llamaba, esa que nunca nos hemos dicho en voz alta, que nunca hemos nombrado siquiera. Creo que Jesusa es a quien más respeto después de mi hijo Mane. Nunca, ningún ser humano hizo tanto por otro como Jesusa por mí. Y se va a morir, como ella lo desea, por eso cada miércoles se me cierra el corazón de pensar que podría no estar. “Algún día que venga, ya no me va a encontrar, se topará nomás con el puro aire.” Y se me abre el corazón al verla allí sentada en su sillita, o encogida sobre su cama, sus dos piernas colgando enfundadas en medias de popotillo, oyendo su comedia; sus manitas chuecas de tanta lavada, sus manchas cafés en el rostro, llamadas “flores de panteón”, sus trenzas flacas, sus suéteres cerrados por un seguro, y le pido a Dios que me deje cargarla hasta su sepulcro.

Cuando viajé a Francia le mandé cartas pero sobre todo postales. Las primeras respuestas que recibía a vuelta de correo eran las tuyas. Iba con los evangelistas de la plaza de Santo Domingo, les dictaba su misiva y la ponía en Correo Mayor. Me contaba lo que ella creía podía interesarme: la venida a México del presidente de Checoslovaquia, la deuda externa, accidentes en las carreteras, cuando en México nunca hablábamos de las noticias de los periódicos. Jesusa siempre fue imprevisible. Una tarde llegué y la encontré sentadita muy pegada a la radio, un cuaderno sobre sus piernas, un lápiz entre sus dedos. Escribía la U al revés y la N con tres patitas; lo hacía con una infinita torpeza. Estaba tomando una clase de escritura por radio.

—¿Y para qué quiere aprender eso ahora?

—Porque quiero morirme sabiendo leer y escribir —me respondió.

En diversas ocasiones intenté sacarla:

—Vamos al cine, Jesusa.

—No, porque yo no veo bien... Antes sí me gustaban los episodios, las de Lon Chaney.

—Entonces vamos a dar una vuelta.

—¿Y el quehacer? Cómo se ve que usted no tiene quehacer.

Le sugerí un viaje al istmo de Tehuantepec para ver de nuevo su tierra, cosa que creí que le agradaría hasta que caí en la cuenta de que la esperanza de algo mejor la desquiciaba, la volvía agresiva. Jesusa estaba tan hecha a su condición, ya tan maleada por la soledad y la pobreza, que la posibilidad de un cambio le parecía una afrenta: “Lárguese. ¿Usted qué entiende? Lárguese le digo. Déjeme en paz”. Comprendí entonces que hay un momento en que se sufre tanto que ya no se puede dejar de sufrir. La única pausa que Jesusa se permitía era ese Farito que fumaba despacio a eso de las seis de la tarde con su radio eternamente prendido, incluso cuando me hablaba en voz alta. Los regalos los desenvolvía y los volvía a empaquetar con mucho cuidado. “Para que no se maltraten.” Así conocí sus muñecas, todas nuevas, intocadas, amarradas a su caja de cartón. “Son cuatro. Yo me las he comprado. Como de niña no tuve...”

Jesusa siempre supo por dónde sopla el viento. Mojaba su índice, lo levantaba en el aire y decía: “Estoy tanteando al viento”. Era bonita su figura, su mano en alto, su dedito apuntando al cielo, su cara al aire, midiéndose con los elementos. Luego advertía orgullosa: “Esta noche va a llover”. ¡Ay, mi Adelita! En el techo del vagón del tren, la miro guarecerse de la lluvia bajo la manga de hule, porque durante toda la bendita Revolución la caballada anduvo adentro y la gente afuera. Años más tarde, Paula, mi hija de cuatro añitos, habría de cantarle a Jesusa, reivindicando en cierto modo a las galletas de capitán, a las perdidas, sinvergüenzas que siguen a los hombres: “Yo soy rielera y tengo a mi Juan. / Él es mi encanto, yo soy su querer. / Cuando me dicen que ya se va el tren: / Adiós, mi rielera, ya se va tu Juan. / Tengo mi par de pistolas / con sus cachas de marfil / para agarrarme a balazos / con los del ferrocarril”.

Elizabeth Salas, en su libro *Soldaderas in the Mexican Military*, cuenta que, en 1914, en Fort Bliss y luego en Fort Wingate, entre enero y

septiembre fueron encarcelados 3,359 oficiales y soldados, 1,256 soldaderas y 554 niños.

Jesusa pasó a Marfa, Texas, al perder la batalla de Ojinaga y Cuchillo Parado. Iba al lado del capitán Pedro Aguilar, su marido, cargándole el máuser. Combatieron todo el día, siguieron haciendo fuego contra los hijos de la jijuria.

“La tropa se había dispersado y nosotros seguíamos dale y dale tumbando ladrones como si nada. Yo todavía le tendí el máuser cargado y como no lo recibía voltié a ver a Pedro y ya no estaba en el caballo. Como a las cuatro de la tarde, mi marido recibió un balazo en el pecho y entonces me di cuenta de que andábamos solos con los dos asistentes. Lo vi tirado en el suelo. Cuando bajé a levantarlo ya estaba muerto con los brazos en cruz.”

Los asistentes perdieron la cabeza, Jesusa decidió dejar el cuerpo de Pedro en un ladito y en la noche les pidió a los gringos una escolta para ir a recogerlo.

“Cuando llegué ya se lo estaban comiendo los coyotes. Ya no tenía manos ni orejas, le faltaba un pedazo de nariz y una parte del pescuezo. Lo levantamos y lo fuimos a enterrar a Marfa, cerca de Presidio, en los Estados Unidos.”

Capturados en Presidio, los llevaron a Marfa, soldados, niños, mujeres, caballos, burros, perros, pájaros en su jaula, jabón para lavar ropa, impedimenta, todo, y allí levantaron un campamento tan atractivo que los mismos gringos se acercaban a escuchar los corridos y a comer los guisos de las soldaderas. En la noche, en torno a la fogata, se aprendieron de memoria *La cucaracha*. Los mexicanos permanecieron tanto tiempo en Estados Unidos que dos gringos se enamoraron de Jesusa y uno le pidió matrimonio. “No, no me caso. Bonita pantomima hago yo tan negra y usted tan güero.’ Así es que lo desprecié, pero es mejor despreciar a que lo desprecien a uno.” El pretendiente resguardaba a los prisioneros.

La tropa se quedó muchísimo tiempo en Estados Unidos, tanto que, según Elizabeth Salas, el gobierno de México recibió la cuenta de 740,653 dólares con trece centavos por la manutención de los soldados y su familia, sus perros y sus pericos, tal y como lo publicó *El Paso Morning Times* el 11 de septiembre de 1914.

Para escribir *Hasta no verte Jesús mío* se me presentó un dilema: el de las malas palabras. En una primera versión, Jesusa jamás las pronunció y a mí me dio gusto pensar en su recato, su pudor; me alegró la posibilidad de escribir un relato sin los llamados “términos altisonantes”, pero a medida que nació la confianza y sobre todo a mi regreso de un viaje de casi un año en Francia, Jesusa se soltó, me integró a su mundo, ya no se cuidó y ella misma me amonestaba: “No sea usted pendeja, sólo usted se cree de la gente, sólo usted se ilusiona que la gente es buena”. Algunas de sus palabras tuve que buscarlas en el diccionario de mexicanismos, otras se remontaban al español más antiguo, como *hurgamanderas*, *pidongueras* o *bellaco*. Era bonito que me ordenara: “Usted recapacite”, “¿por qué no recapacita?”. ¡Qué verbo más padre!: *recapacitar*. También la palabra *taruga*. “No sea taruga.” “Ora no se atarugue.” Me echó en cara mi ausencia: “¡Allá usted y su interés! Usted vendrá a verme mientras pueda sacarme lo que le interesa, después, ni sus luces. Así es siempre: todos tratan de sacarle raja al otro”. Como todos los viejos, me devanaba una larga retahíla de achaques y dolores: sus corvas adoloridas, sus lomos podridos, lo mal que andan los camiones, la pésima calidad de los víveres, la renta que ya no se puede pagar, los vecinos flojos y borrachos. Machacona, volvía una y otra vez sobre lo mismo, sentada, sus dos piernas colgando, había montado su cama en ladrillos: “porque entra el agua”. En época de lluvias el agua se metía a los cuartos anegándolos y doña Casimira, la dueña, no se preocupaba por mandar destapar la alcantarilla del patio.

A la portera “rica”, la Casimira, Jesusa la padecía como a una enemiga, alguien puesto allí especialmente para fregarla. La dueña era el ejemplo más cercano a las autoridades, “nunca ayudan, al contrario, lo quisieran ver a uno tres metros bajo tierra”, igualito que don Venustiano Carranza, que se quedó con sus haberes de viuda:

“En aquellos años gobernaba el Barbas de Chivo, el presidente Carranza. Raquel me llevó al Palacio, que estaba repleto de mujeres, un mundo de mujeres que no hallaba uno ni por dónde entrar; todas las puertas apretadas de enaguas; atascado el Palacio de viudas arreglando que las pensionaran. Pasábamos una por una, por turno, a la sala presidencial, un salón grande donde él estaba en la silla. Yo ya lo conocía. Lo vi muy cerquita en la toma de Celaya, donde le mocharon el

brazo a Obregón. Como fue el combate muy duro, este Carranza iba montado en una mula blanca y echó a correr. Dio la media vuelta y ni vio cuando le tumbaron el brazo al otro. Él no se acordaba de mí, por tanta tropa que ven los generales. Cuando entré, me dice:

—“Si estuvieras vieja, te pensionaba el Gobierno, pero como estás muy joven no puedo dar orden de que te sigan pensionando. Cualquiera día te vuelves a casar y el muerto no puede mantener al otro marido que tengas.

”Entonces agarré los papeles que me consiguió Raquel, los rompí y se los aventé en la cara.”

Carranza contribuyó a la orfandad de Jesusa:

“Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros, de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero como soy peor que la basura pues no soy nada. Soy basura a la que el perro le echa una miada y sigue adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabó todo.”

Cada encuentro era una larga entrevista. Me preguntaba cómo le haría Ricardo Pozas con su Juan Pérez Jolote y envidiaba su formación antropológica, su pericia. Ese libro fue para mí definitivo, y si de mí dependiera, hubiera casado a Jesusa con Juan Pérez Jolote.

Al terminar me quedé con una sensación de pérdida; no hice visible lo esencial, no supe dar la naturaleza profunda de la Jesusa; ahora pienso que si no lo logré es porque acumulé aventuras, pasé de una anécdota a otra, me engolosiné con la pícara. Nunca le hice contestar lo que no quería. No pude adentrarme en su intimidad, no supe hacer ver aquellos momentos en que nos quedábamos las dos en silencio, casi sin pensar, en espera del milagro. Siempre tuvimos un poco de fiebre, siempre anhelamos la alucinación. En su voz oía la voz de la nana que me enseñó español, la de todas las muchachas que pasaron por la casa como chiflonazos, sus expresiones, su modo de ver la vida, si es que la veían, porque sólo vivían al día; no tenían razón alguna para hacerse ilusiones.

Estas otras voces de mujeres marginadas hacían coro a la voz principal, la de Jesusa Palancares, y creo que por esto en mi texto hay palabras, modismos y dichos que provienen no sólo de Oaxaca, el

estado de Jesusa, sino de toda la República, de Jalisco, de Veracruz, de Guerrero, de la sierra de Puebla. Había miércoles en que Jesusa no hablaba sino de sus obsesiones del momento, pero dentro del marasmo de la rutina y la dificultad para vivir hubo momentos de gracia, treguas inesperadas en que sacamos a las gallinas de atrás de su alambrado y las acomodamos en la cama como si fueran nuestras niñas.

Ricardo Pozas jamás abandonó a los indígenas, sobre todo a los chamulas, los tojolabales, los tzeltales, los tzotziles. Fueron su vida, no sólo una investigación académica. Ni el doctor en antropología Oscar Lewis ni yo asumimos la vida ajena. Para Oscar Lewis, los Sánchez se convirtieron en espléndidos protagonistas de la llamada “antropología de la pobreza”. Para mí, Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se la sacó a los Sánchez. La vida de los Sánchez no cambió para nada; no les fue ni mejor ni peor. Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades. Lewis siguió llevando su aséptica vida de antropólogo norteamericano envuelto en desinfectantes y agua purificada, y ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la de Jesusa. Seguí siendo, ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir.

En las tardes de los miércoles iba yo a ver a la Jesusa y en la noche, al llegar a la casa, acompañaba a mi mamá a algún coctel en alguna embajada. Siempre pretendí mantener el equilibrio entre la extrema pobreza que compartía en la vecindad de la Jesu, con el lucerío, el fasto de las recepciones. Mi socialismo era de dientes para afuera. Al meterme a la tina de agua bien caliente, recordaba la palangana bajo la cama en la que Jesusa enjuagaba los overoles y se bañaba ella misma los sábados. No se me ocurría sino pensar avergonzada: “Ojalá y ella jamás conozca mi casa, que nunca sepa cómo vivo”. Cuando la conoció, me dijo: “No voy a regresar, no vayan a pensar que soy una limosnera”. Y, sin embargo, la amistad subsistió, el lazo había enraizado. Jesusa y yo nos queríamos.

Cuando hube sacado en limpio la primera versión mecanografiada de su vida, se la llevé en un grueso volumen empastado en keratol azul cielo. Me dijo. “¿Para qué quiero esto? Quíteme esa chingadera de allí. ¿Que no ve que nomás me estorba?” Pensé que le gustaría por grandota

y porque Ricardo Pozas me contó en alguna ocasión que a Juan Pérez Jolote le decepcionó la segunda edición del relato de su vida publicada por el Fondo de Cultura Económica: “¡Aquella medía una cuarta!” y añoraba la de pastas amarillas del Instituto Nacional Indigenista. En cambio, si Jesusa rechazó la versión mecanografiada, escogí como portada al Santo Niño de Atocha que presidía la penumbra del cuarto para la publicación del libro y, en efecto, al verlo me pidió veinte ejemplares, que regaló a los muchachos del taller para que supieran cómo había sido su vida, los muchos precipicios que ella había atravesado y se dieran una idea de lo que era la Revolución.

La dureza de su niñez, el maltrato de la señora Evarista, su madrastra, y la soledad la hicieron desconfiada, altiva, una yegua muy arisca, que esquivaba las manifestaciones de cariño. Sin embargo, Jesusa Palancares tuvo su jardín secreto. Dormía en el cuarto de su madrastra pero, como el perro, afuera, en el balcón, y tenía la responsabilidad de abrirles la puerta a los mozos y a las criadas que la señora Evarista encerraba por la noche. Para que no se le hiciera tarde, el aguador la despertaba al ir al río a llenar sus ollas de agua.

“Al aguador se le hizo fácil llevar una rama de rosas para despertarme. Me daba con ella en la cara y luego allí me la dejaba. Él se echaba el primer viaje a las cuatro de la mañana. Apenas si alcanzaba el barandal, se paraba abajo, por el lado donde se asomaba la cabeza y colgaba mi pelo, y sentía yo las flores en la cara. Todos los días las cortó y seguro les quitaba las espinas porque yo no sentía más que frescura. Despertaba y adivinaba en el reloj del Palacio que eran las cuatro de la mañana y trataba de verlo a él, que se iba para el río entre sus dos burros a llenar sus ollas, y cuando se me perdía de vista pues yo todo el día andaba trayendo la rama de rosas.

”Un día le pregunto yo a Práxedis:

”—Oye, ¿quién es ese que me tira una rama de rosas todos los días?

”—Ándale, con que eres la novia del burrero... Pues te lo voy a traer.

”Una tarde lo llevó; un muchacho como de unos diecisiete años. Tenía sus ojos aceitunados, delgadito él. No platicamos nada. Nomás el mozo Práxedis hizo burla delante del burrero y delante de mí:

”—Ándale, ¿cómo no sabía yo que era tu novia, manito?

—No, manito, no. ¿Cómo va a ser mi novia si tú me dijiste que la viniera a recordar? Apenas si le he visto los cabellos desde abajo.”

Jesusa rodeó siempre lo suyo de un enorme pudor. La única mención a su vida amorosa fue:

“Cuando Pedro andaba en campaña, como no tenía mujeres, allá sí me ocupaba, pero en el puerto no se volvía a acordar de mí. Por allá en el monte, los soldados nos hacían unas cuevas de piedras donde nos metíamos. Él nunca me dejó que me desvistiera, no, nunca; dormía vestida con los zapatos puestos para lo que se ofreciera a la hora que se ofreciera; el caballo ensillado, preparado para salir. Venía él y me decía: ‘¡Acuéstate!’ Era todo lo que me decía: ‘¡Acuéstate!’ Que veía algún movimiento o algo: ‘¡Ya levántate, prepárate porque vamos a salir para donde se nos haga bueno!’ Yo nunca me quité los pantalones, nomás me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo, me voy a acostar como en mi casa, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no; tenía que traer los pantalones puestos a la hora que tocaran: ‘¡Reunión, alevantel!’ pues vámonos a donde sea... Mi marido no era hombre que la estuviera apapachando a una, nada de eso, era hombre muy serio. Ahora es cuando veo yo por allí que se están besuqueando y acariciando en las puertas. A mí se me hace raro porque mi marido nunca anduvo haciendo esas figuretas. Él tenía con qué y lo hacía y ya.”

Su pubertad tampoco le dejó una huella indeleble:

“Ahora todo se cuentan; se dan santo y seña de cochinada y media. En aquel tiempo, si tenía uno sangre, pues la tenía y ya. Si venía, pues que viniera, y si no, no. A mí no me dijeron nada de ponerme trapitos ni nada. Me bañaba dos o tres veces al día y así toda la vida. Nunca anduve con semejante cochinada allí apestando a perro muerto. Y no me ensuciaba el vestido. No tenía por qué ensuciarme. Iba, me bañaba, me cambiaba mi ropa, la tendía y me la volvía a poner limpiecita. Pero yo nunca sufrí, ni pensé, ni me dolió nunca, ni a nadie le dije nada.”

Frente a la política mexicana su reacción fue de rabia y desencanto:

“¡Tanto banquete! A ver, ¿por qué el presidente no invita al montón de pordioseros que andan en la calle? A ver, ¿por qué? Puro revolucionario cabrón. Cada día que pasa estamos más amolados y el que viene nos muerde, nos deja chimuelos, cojos y con nuestro pedazo se hace su casa.”

Los demás tampoco le brindaron consuelo alguno:

“Es reteduro eso de no morir a tiempo. Cuando estoy mala no abro mi puerta en todo el día; días enteros me la paso atrancada, si acaso hiervo té o atole o algo que me hago. Pero no salgo a darle guerra a nadie y nadie se para en mi puerta. Un día que me quede aquí atorzonada, mi puerta estará atrancada... Porque, de otra manera, se asoman los vecinos a mirar que ya está uno muriéndose, que está haciendo desfiguros, porque la mayoría de la gente viene a reírse del que está agonizando. Así es la vida. Se muere uno para que otros rían. Se burlan de las visiones que hace uno; queda uno despatarrado, queda uno chueco, jetón, torcido, con la boca abierta y los ojos saltados. Fíjese si no será dura esa vida de morir así. Por eso me atranco. Me sacarán a rastras, ya que apeste, pero que me vengan aquí a ver y digan que si esto o si lo otro, no, nadie... nadie... nadie... sólo Dios y yo. Ultimadamente, entre más se deja uno más lo arruinan. Yo creo que en el mismo infierno ha de haber un lugar para todas las dejadas. ¡Puros tizones en el fundillo!”

Me atraían su rebeldía, su agresividad: “Antes de que a mí me den un golpe es porque yo ya di dos”. Permanece su esencia, su fuerza redentora, una huella del México de 1910, aunque su cara cambie. A punto de caer en la verdad, el instinto de conservación de Jesusa la hizo distraerse y soñar, y eso la salvó. Al porqué metafísico lo volvió en sus “visiones” y dulcificó el cosmos al poblarlo de sus seres queridos.

Sí, la Jesusa es como la tierra, tierra fatigada y presta a formar remolinos. Busquen y encontrarán su cara en las manifestaciones, en los mítines y en toda la constelación de protestas que repica cada vez más fuerte. Busquen y la verán salir de las bocas del metro, la hallarán en la maraña de rieles bajo el puente de Nonoalco, en los ojos radiantes de las muchachitas que apenas se asoman a la vida, en las manos que tallan, en las que sirven el café en jarros de barro, en la mirada de las mujeres que saben tenderse sobre la hierba fresca y mirar el sol sin parpadear.

A la Jesusa me parece verla en el cielo, en la tierra y en todo lugar, así como una vez estuvo Dios, Él, el masculino.

Jesusa Palancares murió en su casa, Sur 94, manzana 8, lote 12, Tercera Sección B, Nuevo Paseo de San Agustín. Más allá del

aeropuerto, más allá de Ecatepec, el jueves 28 de mayo de 1987 a las siete de la mañana. En realidad, se llamaba Josefina Bórquez, pero cuando pensaba en ella pensaba en Jesusa.

Murió igual a sí misma: inconforme, rejega, brava. Corrió al cura, corrió al médico; cuando pretendí tomarle la mano, dijo: “¿Qué es esa necesidad de andarlo manoseando a uno?”. Nunca le pidió nada a nadie; nunca supo lo que era la compasión para sí misma. Toda su vida fue de exigencia. Como creía en la reencarnación, pensó que esta vez había venido al mundo a pagar deudas por su mal comportamiento en vidas anteriores. Reflexionaba: “He de haber sido un hombre muy canijo que infelizó a muchas mujeres”, porque para ella ser hombre era sinónimo de portarse mal.

Un día antes de morir nos dijo: “Échenme a la calle a que me coman los perros; no gasten en mí, no quiero deberle nada a nadie”. Ahora que está bajo tierra y que alcanzó camposanto, quisiera mecerla con las palabras de María Sabina, tomarla en brazos como a una niña, cobijarla con todo el amor que jamás recibió, entronizarla como a tantas mujeres que hacen la historia de mi país: México, y que México no sólo no acoge, sino que ni siquiera reconoce.

En esa casa de Sur 94, arriba, en el techo, Jesusa armó su última morada, con palitos, con ladrillos, con pedazos de tela. A pesar de que tenía una estufa, puso en el suelo un fogoncito y sobre un mecate colgó sus enaguas que convirtió en cortina, una cortina con mucha tela que separaba su lecho del resto de la mínima habitación. Tenía su mesa de palo que le servía para planchar y para comer, y bajo la pata coja, un ladrillo que la emparejaba. En un rinconcito, arrejó a todos sus santos, los mismos que vi en la otra vecindad. El Santo Niño de Atocha, con su guaje y su canastita, su sombrero de tercer mosquetero con pluma de avestruz y su prendedor de concha, esperaba impávido la adoración de los magos. Antes, las gallinas cacareaban adentro y gorjeaban su ronco zureo las palomas; ahora, fuera del cuarto, en un espacio de la azotea, Jesusa hizo que comenzara el campo. Puso una rejita que a mí siempre me pareció inservible, unos viejos alambres oxidados, una cubeta sin fondo a modo de valla o defensa: tablitas, palos de escoba, cualquier rama de árbol encontrada en la calle, y los amarró fuerte, y esos palos muy bien amarraditos cercaron por un lado

a sus gallinas y por el otro a sus macetas, yerbabuena y té limón, manzanilla y cebollín, epazote y hierba santa. Había dificultado el acceso a su casa, para que ella fuera la única dueña de la puerta; un camino estrecho que llevara al cielo, y sólo ella le abriera al sediento.

En México, la dignidad que tiene la gente del campo se diluye en las villas de miseria, muy pronto avasallan el plástico y el nylon, la transa y la trácala, la basura que no es degradable y degrada y la televisión comprada en abonos antes que el ropero o la silla. A diferencia de los demás, Jesusa subió a su azotea un pedazo de su Oaxaca y lo cultivó. Cruzó sin chistar todos los días esas grandes distancias del campesino que va a la labor: dos y tres horas de camión para llegar a la Impresora Galve en San Antonio Abad; dos o tres horas de regreso a la caída del sol, cuando todavía pasaba a comprar la carne de sus gatos y el maíz de sus gallinas. Una vez, tuvo una hemorragia en la calle y se sentó en la banqueta. Fue el principio del fin. Alguien ofreció llevarla a un puesto de socorro. No aceptó, se limpió como pudo, pero como temió marearse de nuevo en el autobús y ensuciarlo, se vino a pie bajo el sol, tapándose con su rebozo, como un animal en agonía que sólo quiere llegar a su guarida, de la avenida San Antonio Abad a Ecatepec, hasta su casa en San Agustín. Como burro, como mula, como muerta en vida, como quien se muere y da la última patada, caminó paso a paso, anciana, en un esfuerzo inconmensurable sin que nadie se diera cuenta de que esta mujer pequeñita estaba haciendo una proeza tan atroz y tan irreal como la del alpinista que estira su cuerpo hasta su última posibilidad para llegar a la punta del pico más alto de los Andes. Imagino el esfuerzo desesperado que debió costarle ese viaje. La veo bajo el sol ya fuera de sí, y se me encoge el alma al pensar que era tan humilde o tan soberbia (las dos caras de la misma moneda) para no pedir ayuda. A partir de ese momento, Jesusa no volvió a ser la de antes. Le había exigido demasiado a su envoltura humana, esta ya no daba de sí, le falló. Su cuerpo de ochenta y siete años le advirtió “Yo ya no puedo, sígueme tú” y por más que Jesusa le espoleaba, ya sus órdenes erráticas no encontraban respuesta. Terca, sin aliento, se encerró en su cuarto. Sólo una vez quiso hacer partícipe a su hijo adoptivo Lalo, Perico en *Hasta no verte Jesús mío*, de una visión que le envió el Ser Supremo. Al asomarse a la ventana de su cuartito, había visto en los

postes de luz de la esquina cuatro grandes crisantemos que venían girando hacia ella. Y la visión le había llenado de luz la cuenca de los ojos, la cuenca de su colchón ahondado por los años, la cuenca de sus manitas morenas y adoloridas: “¿No las estás viendo tú, Lalo?”. “No, madre, yo no veo nada.” Claro, Lalo nunca vio más allá de sus narices. Esa noche, al notar que su respiración se dificultaba, Lalo-Perico decidió bajar a Jose-Jesusa, que ya ni protestar pudo, a la recámara que compartía con su esposa y la acostó en una cama casi a ras del suelo, envuelta en trapos, sobre una colcha gris, su cabeza cubierta con un paliacate que tapaba su cabello ralo. Allí, pegada al piso, Jesusa se fue empequeñeciendo, ocupando cada vez menos espacio sobre la tierra. Y sólo una tarde, cuando se recuperó un poco, lo interpeló: “¿Dónde me viniste a tirar?”.

En torno a su figura cada vez más esmirriada empezó a revolotear un médico de “allá de la otra cuadra” que no se rasuraba, ni se fajaba el pantalón, la boca blanca y fofa, los labios perpetuamente ensalivados. Apenas recuperó un poco de fuerza, Jesusa dejó de hablar y cuando el médico hacía su aparición cerraba los ojos a piedra y lodo. No los volvió a abrir. Ya no tenía nada que ver con la tierra, ya no quería tener que ver con nosotros, ni con nuestros ojos voraces, ni con nuestras manos ávidas, ni con nuestro calor pegajoso, ni con nuestras trampas, ni con nuestras mentes partidas como nueces, nuestra solicitud de pacotilla. Que nos fuéramos a la chingada, como ella se estaba yendo, ahora que cada segundo la sumía más dentro del colchón a ras del suelo, antecesor de su cajón de muertos.

Apenas si medía uno cincuenta y los años la fueron empequeñeciendo, encorvándole los hombros, arrancándole a puñados su hermoso pelo, aquel que hacía que los muchachos de la tropa la llamaran la Reina Xóchitl. Lo que más le dolía era perder sus dos trenzas chincolas y cuando iba al centro, al pan, a la leche, se cubría la cabeza con su rebozo. Caminaba jorobada, pegada a la pared, doblada sobre sí misma. A mí me gustaron sus dos trenzas entrecanas y chincolas, su pelito blanco rizado en las sienes y sobre la frente arrugada y cubierta de paño. También en las manos tenía esos grandes lunares. Ella decía que son del hígado; más bien creo que son del tiempo. Los hombres y las mujeres con la edad se van cubriendo de

cordilleras y de surcos, de lomas y desiertos. La Jesusa se parecía cada vez más a la tierra; era un terrón que camina, un montoncito de barro que el tiempo amacizó y secó al sol. “Me quedan cuatro clavijas”, aseguró, y para señalar los agujeros se llevaba a la boca sus dedos deformados por la artritis.

Los años amansaron a Jesusa. Cuando la conocí, ni “pásale” decía. Ahora, cuando iba a verla a la Impresora Galve, me ordenaba:

—Usted siéntese que está cansada.

—¿Y usted?

—Yo no, yo ¿por qué? Aquí me quedo de pie. —Se pasaba de rejega.

—¿No se siente usted sola, a veces?

—¿Yo? ¿Sola? Es cuando estoy mejor.

Era verdad. Nadie le hacía falta, se completaba a sí misma, se completaba sola. Le eran suficientes sus alucinaciones producto de su soledad. No creo que amara la soledad hasta ese grado, pero era demasiado soberbia para confesarlo. Nunca le pidió nada a nadie. Hasta la hora de su muerte, rechazó. “No me toquen, déjenme en paz. ¿No ven que no quiero que se me acerquen?” Se trataba a sí misma como animal maldito.

La conocí en 1964. Vivía cerca de Morazán y Ferrocarril de Cintura, un barrio pobre de la Ciudad de México, cuya atracción principal era la Penitenciaría, llamada por mal nombre el Palacio Negro de Lecumberri. El penal era lo máximo; en torno a él pululaban las quesadilleras, los botes humeantes de los tamales de chile, de dulce y de manteca, la señora de los sopos y de las garnachas calientitas, los licenciados barrigones de traje, corbata, bigotito y portafolios, los papeleros, los autobuses, los familiares de los presos y esos burócratas que siempre revolotean en torno a la desgracia, los morbosos, los curiosos. Jesusa vivía cerca de la Peni en una vecindad chaparrita con un pasillo central y cuartos a los lados. Continuamente se oía el zumbido de una máquina de coser. ¿O serían varias? Olía a humedad, a fermentado. Cuando llegaba, la portera le gritaba desde la puerta: “Salga usted a detener el perro”, “Voy”, y allí venía Jesu-Jose, “Voy”, con el ceño fruncido, la cabeza gacha, las vecinas se asomaban. Amarrado a una cadena muy corta, el perro negro cuidaba la vecindad. Era alto y fuerte: un perro malo. Impedía el paso, de por sí pequeño, a cualquier

extraño, y Jesusa, con la mano en alto, apenas más alta que él, se enronquecía al gritarle: “Estate quieto, Satán, carajo, Satán, quieto, quieto” y lo jalaba de la cadena a modo de estrangularlo mientras ordenaba: “Pase, pase, pero aprisita, camínele hacia mi cuarto”. El suyo estaba cerca de la entrada y le daba poco el sol. El ambiente era más bien hostil y para sobrevivir a su entorno Jesusa desarrolló lo que ella llamaba mañas. “Les gano a todos porque tengo muchas mañas para pelear.” No se juntaba con los vecinos para no “entrar en problemas”. Jamás les pidió nada y eso la enorgullecía: “Yo era fuerte, de por sí soy fuerte. Mi naturaleza es así... El coraje me sostenía. Toda mi vida he sido mal geniuda, corajuda”.

En 1985, a raíz del terremoto, el techo de la Impresora Galve cayó a tierra. A partir de ese día, Jesusa no fue al taller con la frecuencia que la mantenía en pie, puesto que no había dónde trabajar, y este rompimiento en su rutina le hizo daño. Estaba acostumbrada a esa obligación. “Yo tengo mi necesidad —decía—, usted tiene la suya: mi necesidad no es su necesidad, entonces no me perjudique.” Necesitaba hacer falta, cumplir. En su casa ya no había overoles ni la ropa más personal de los obreros: camisas, calzones, camisetas de hombre. Se volvió rabiosa. Cuando le conté con emoción que del Hotel Regis en la avenida Juárez habían desenterrado y sacado de los escombros a una pareja muerta, abrazada, las dos bocas unidas, y sentencíe que así deberían morir todas las mujeres, con un hombre encima, y que qué bueno que en vez de correr a la hora del temblor habían decidido morir uno en los brazos del otro, me gritó que no fuera pendeja, que por eso me iba como me iba.

—¿Cómo va estar bien eso? Eso es una pura cochinada.

—¿Por qué?

—Porque nosotros no nacemos pegados, nacemos solitos, cada quien por su lado. Hay que vivir, pero solito.

Este ensayo se publicó por primera vez en *Vuelta*, núm. 24, vol 2, noviembre de 1978, pp. 5-11, y está compilado en *Luz y luna, las lunitas*, Era, México, 1994, pp. 37-75.

CAPÍTULO 2

El heroísmo en su doble vertiente: vida y obra de Elena Poniatowska

Raquel Serur

Amén de sugerente, el título “heroísmo épico en clave de mujer” de este volumen nos lleva a reflexionar sobre los dos conceptos, el heroísmo y la épica, y al hacerlo, encontramos cómo ambos se resemantizan y cobran una actualidad singular al vincularse a un tipo de literatura escrita por mujeres. Trataré de esbozar algunas ideas respecto de esta resemantización centrándome en Elena Poniatowska.

Si revisamos la vida y la obra de Elena Poniatowska con estos conceptos en mente, nos daremos cuenta de cómo esta, en el siglo XX y lo que va del XXI, otorga, a través de su vasta obra y de su larga y fructífera vida, un nuevo significado a la percepción que hoy podemos tener de la épica y del heroísmo puesto que los disloca de la óptica tradicional y los reconstruye con una mirada que pone el acento en ciertas formas de asunción de una manera de ser mujer y, en algunos aspectos, del lado oculto de lo femenino.

Heroísmo y vida

Octavio Paz, en 1961, le escribe desde París a Elena Poniatowska para sugerir que se redacte una carta para hacerla circular entre varios intelectuales y artistas, con el propósito de pedirle al presidente de la República la libertad de Alvaro Mutis. Acto seguido le pregunta: “¿Qué

haces? Ya sé, escribes mucho, te mueves, brincas, saltas, eres casi heroica. Estás llena de celo moral, quieres salvar, exaltar, ayudar. Eres útil” (Loaeza, 2014: 14).

Esta carta de Paz subraya algo que nos interesa destacar. En Poniatowska lo heroico cobra dos vertientes: una que apunta a la ficción y de la que hablaremos en el segundo apartado, y otra que es parte de su propia vida y que quizá proviene de la percepción que la jovencita Elena se hace de sus padres. En el contexto épico de la modernidad europea, en la Segunda Guerra Mundial, la imagen que Elena construye de sus padres los vuelve personas que, en el imaginario juvenil de nuestra autora, se convierten en objeto de su especial admiración. Son su primer contacto con el heroísmo que ella va a perseguir toda su vida dándole la connotación que sugiere Paz en su carta que fecha el 11 de noviembre: “ser útil, ayudar, exaltar, salvar”, hacer todo esto llena del celo moral que dará congruencia vital a todo su quehacer y a su vida. Su heroísmo la lleva permanentemente a realizar actos extraordinarios al servicio del prójimo y al servicio de su país sin excluir, desde luego, a su escritura.

Rafael Barajas, el Fisgón, en el preciso e incisivo libro *La princesa Selenita*, recurre al humor y a la sátira para decirlo de esta manera:

Como periodista, le hizo notables entrevistas a reyes, bufones, brujas y animales mitológicos (es decir a Manuel Álvarez Bravo, Cantinflas, María Félix y Diego Rivera). Pero, sobre todo, le dio voz a los que no la tenían: a los pobres, a los perseguidos, a los disidentes, a los inconformes. Después de que el gobierno reprimió, a sangre y fuego, el movimiento estudiantil de 1968, cuando el país tenía miedo de hablar, la traviesa de Elenita fue una y otra vez a la cárcel a entrevistarse con los presos políticos y publicó *La noche de Tlatelolco*, un relato testimonial de la represión gubernamental que desafiaba la versión oficial [...]. La gente del país del Indio Fernández nunca olvidó que fue la voz de una dama menuda la que puso en entredicho el discurso oficial y cuentan que, cuando estaba solo en su exilio, el gran asesino musitaba entre dientes “¡Esa princesita salió más cabrona que bonita!” (Barajas, 2014: 14).

Desafiar al sistema en un país en el que los periodistas son asesinados un día sí y otro también, en donde el régimen de Díaz Ordaz no fue la excepción, es efectivamente un acto heroico. Aunque Poniatowska no lo viva así, aunque no se dé cuenta, Elena es una

heroína y lo que ha logrado, en cuya cumbre está el Premio Cervantes, es heroico.

De lo heroico que se visibiliza en la ficción

Por la manera en que Poniatowska examina y construye a sus personajes femeninos en su novelística, podemos notar que a ella le interesan tanto heroísmos ocultos como visibles. Se enfoca tanto en heroínas desconocidas como conocidas y propone en el intertexto de cada ficción una representación de las mujeres como heroínas épicas que en silencio gestan la historia de nuestro país.

Es en la construcción de sus personajes femeninos que Poniatowska imprime una forma de ser heroica, diferente en cada caso, y diferente, por supuesto, del heroísmo masculino, que requeriría de un análisis académico minucioso que rebasa los límites que impone esta presentación en donde sólo trataré de darle forma a esta intuición en unos cuantos párrafos. No tengo la menor duda de que en la manera de adentrarse en la vida de las otras, Elena le da forma e identidad a su propia voz, a su propia actitud ante la vida. O es quizá al revés, esta voz, esta actitud ante la vida es la que le hace escoger a cada persona para transfigurarla en un ente de ficción con características heroicas en un sentido nuevo.

Tinísima le permite a Poniatowska explorar una forma naciente de ser mujer en el México de los años veinte que se vincula con su propia historia y con la de muchas mujeres de la clase media ilustrada que comienzan a buscar formas libertarias que les permitan salir del confinamiento en la esfera doméstica. El heroísmo de Modotti es un heroísmo visible por tratarse de quien se trata. Es el heroísmo de la mujer que abre brecha al romper con los esquemas de su tiempo y ser fiel a su pasión artística.

La idea de la novela surge, como lo ha dicho Poniatowska, de muchas entrevistas y de un proyecto. Se le pide que elabore un guion sobre Tina Modotti y el encargo, por falta de recursos, no decanta en película. En esta casualidad de la vida, Poniatowska encuentra una veta de trabajo que le permite explorar y expresar cosas que a ella le importan como si de una gesta épica se tratara. Poniatowska se mira en

el espejo de Modotti y en su narración, en el subtexto, deja entrever el carácter heroico de la vida y hazañas de Modotti. Toma por su cuenta el proyecto y entrevista a cuanta persona conoció o estuvo cerca de la estupenda fotógrafa Tina Modotti. Con ese material recrea toda una atmósfera de la vida en el México de la primera mitad del siglo XX y centra la novela en tres aspectos de la vida de Modotti que a Poniatowska le parecen clave: la fotografía, el amor y la militancia política. La historia de la fotografía da cuenta de la pasión de Tina por esta forma del arte; su relación con personajes como Edward Weston y Diego Rivera, entre otros, está muy bien documentada y recrea toda una batalla que conduce a Modotti a una suerte de liberación espiritual y sexual; su militancia comunista la vincula con un México que siente la necesidad de abrirse al mundo y que a ella la conduce a la URSS, a Alemania y a la Guerra Civil española. Para Poniatowska, esta forma de ser mujer no sólo le permite elaborar una novela que ya tiene un lugar propio en la historia de la literatura mexicana, sino que también le da aliento para transitar con dignidad y congruencia por los caminos que ella considera fundamentales en su propia vida: la literatura, el amor, México y la política.

En el otro extremo está el personaje Jesusa Palancares quien tipifica el heroísmo oculto, no evidente. Cuando Elena conoce y entrevista de miércoles a miércoles a Josefina Bórquez, encuentra en ella a la Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío* (1969), uno de los personajes de ficción más conmovedores de la Literatura Mexicana. Una mujer que fue partícipe de la Revolución mexicana y quien, en voz de Assia Mohssine, se confronta “con las vicisitudes de una marginalidad múltiple: histórica, social, étnica y de género” (Mohssine, 2012: 133). Esa Adelita que, como muchas soldaderas desconocidas, acompañó a su Juan en la valentía del silencio heroico, en tiempos posrevolucionarios, sale adelante de manera quizá más heroica y digna que cuando era parte de las filas revolucionarias, pues lava overoles, vive en el silencio de su soledad y se alimenta de la imaginación combinada con el recuerdo.

Desde una perspectiva tradicional, lavar overoles no es una actividad que presente heroísmo alguno; sin embargo, en la pluma de Elena Poniatowska se describe al personaje, a su actitud cotidiana, como

heroica en medio de una realidad en donde ser una lavandera y salir adelante conlleva un heroísmo de otro tipo. Un heroísmo no reconocido como tal por el mundo establecido pero que Elena construye minuciosamente a lo largo de la novela y muestra por qué sí lo es. Es un heroísmo oculto que le da un relieve al personaje mediante la mirada de una escritora que puntualmente realza las cualidades, el lenguaje y la imaginación de un ser excepcional. Elena queda fascinada con Josefina y de esta fascinación surge Jesusa Palancares. Dicho enfáticamente, Poniatowska sugiere que el heroísmo de Jesusa Palancares radica en sobrevivir, en primer término, a la heroína anónima de la Revolución mexicana y, en segundo término, en no amilanarse y, pese a todos los pesares, encontrar una manera digna de sobrevivir en tiempos posrevolucionarios, en un México donde, en todos los estratos sociales, reinan el machismo y el racismo, donde se invisibiliza a la mujer, más aún si es pobre y de origen campesino, y todavía más si es indígena. Es la fuerza de espíritu, cualidad de todo personaje heroico, la que sostiene a Palancares quien en todo momento utiliza el recurso a la imaginación para despegarse de una condición miserable y sin salida.

Por la enorme sensibilidad de Elena Poniatowska, podríamos pensar que una de las cosas que más le impactó de México, seguramente, fue la desigualdad social. Tanto en su obra de ficción como en su periodismo y en su crónica, Elena Poniatowska decide poner el acento en el mundo de los marginales.

Antes de llegar a México, por el simple hecho de tener una madre mexicana, ella es parte de dos mundos, del de la cultura europea y del de la cultura mexicana. Se sabe princesa, se sabe parte de la familia Amor y sabe también que el mundo mexicano al que pertenecía su madre era un mundo de suyo muy europeizante. Lo que también seguramente descubre al llegar a México es que la riqueza y la complejidad de la cultura mexicana se encuentran en formas de ser y de aprehender el mundo que nada, o poco, tienen que ver con el México de las clases dominantes. Su curiosidad y su inteligencia la llevan a explorar esta cultura singular que surge de un largo proceso de mestizaje, de un colonialismo que hizo aparecer formas de

comportamiento completamente distintas, distantes ya, tanto del mundo indígena como del español.

Quizá muy temprano, quizá en la forma de ser del mundo materno, Elena se da cuenta de que el racismo y el clasismo mexicanos consisten en invisibilizar al otro, a aquel de extracción humilde, al que, a lo largo de los siglos, en el mundo colonial primero y colonizado después, le toca en suerte ser el dominado frente al dominante; a quien tocó encarnar el dolor del colonialismo y quien, para superarlo, echa mano, en su condición de mestizo cultural,¹ del recurso a la imaginación; para vivir dignamente en un mundo que de otra manera sería invivible, el recurso a la imaginación es indispensable.

Elena decide, seguramente muy temprano en su vida, no seguir las pautas de comportamiento propias de su clase y condición; decide no pasar de largo la mirada sobre el doliente. Más bien, escoge detenerse en él o en ellos. Le interesa darle voz con su pluma y, al hacerlo, poder comprender mejor su dolor y entender también, de mejor manera, a toda una parte de la sociedad mexicana que, si bien está marginada del poder económico y político, es fundamental en términos de la cultura nacional en el más amplio sentido del término. En el sentido de la mexicanidad que tanto trabajo ha costado a escritores, sociólogos o psicoanalistas tratar de definir en qué consiste. Ni Paz en su *Laberinto de la soledad*, ni Santiago Ramírez en su libro sobre lo mexicano (1977) logran dar en el clavo sobre el asunto.

Elena Poniatowska se da cuenta también de lo difícil si no es que imposible de la tarea. Por lo mismo, también sabe que es en la ficción, o mediante la ficción, que ciertos rasgos de lo mexicano pueden ponerse al descubierto. La cultura mexicana es, para Elena Poniatowska, la cultura que transita de abajo hacia arriba y no de arriba hacia abajo. Si el de arriba mira a París y habla francés, el de abajo mira las ruinas de su mundo indígena y habla tzotzil o náhuatl o no habla lengua indígena alguna, pero sí come chile, frijol y tortilla, y echa mano de la imaginación recurriendo a mitos y ritos que el colonial, católico y español nunca logró erradicar por completo. El mundo cultural que le interesa a Elena Poniatowska es el mundo que se produce y reproduce en el cotidiano acontecer del día a día; en donde decantan ciertas formas culturales que, aún hoy día y en crisis, se resisten a desaparecer

a pesar de los embates de la modernidad. Es así que el personaje de *Hasta no verte Jesús mío* vive en este México, sí, pero también está segura de que esta es la tercera vez que regresa a la tierra: “Esta es la tercera vez que regreso a la tierra, pero nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina. Lo sé porque en una videncia que tuve me vi la cola” (Poniatowska, 1969: 9). Esta certeza le permite, al personaje, poner su vida actual en perspectiva y vivir de lleno en la imaginación mítica y ritual, culturalmente aceptada por sus congéneres en Oaxaca, quienes también hablan de la “Obra Espiritual” sin que esto impida que sean fieles al catolicismo:

En la Obra Espiritual les conté mi revelación y me dijeron que toda esa ropa blanca era el hábito con el que tenía que hacerme presente a la hora del Juicio y que el Señor me había concedido contemplarme tal y como fui en alguna de las tres veces que vine a la tierra (Poniatowska, 1969: 9).

Jesusa Palancares, personaje singular del México revolucionario, en la ficción de Elena Poniatowska cobra vida para mostrar existencia en donde la arbitrariedad, el agotamiento cotidiano y la miseria marcan la vida de esa mujer que fue trabajadora doméstica y o obrera, pero quien también fuera una combatiente en la época de la Revolución mexicana. El sostén de todas las Jesusas Palancares, nos muestra Poniatowska, fue su cultura y su fe en la “Obra Espiritual”. Es decir, el sincretismo religioso de Jesusa Palancares le permite trascender esta vida, en donde sufre tanto, por la vía de la imaginación mítico-poética, en la que recuerda haber sido reina en una vida anterior y es eso lo que le da amparo y protección. La ironía del relato se centra, además de en el propio transcurrir, sobre todo en el final, donde Jesusa, no sin dolor, admite: “Yo no creo que la gente sea buena, la mera verdad, no. Sólo Jesucristo y no lo conocí”. Elena Poniatowska crea un personaje poderoso en la literatura mexicana y da voz a una mujer que, en su dolor, se aferra a sus valores espirituales para soportar la vida en turno, en un México poco compasivo con sus dolientes.

A manera de conclusión

John Coetzee, el Nobel de Sudáfrica, nos dice que todo texto que se escribe, ya sea crónica, ficción o incluso crítica literaria, tiene un origen autobiográfico. Yo creo esto a pie juntillas y en el caso de Elena Poniatowska su obra y su vida se entrecruzan a manera de contrapunto en una espiral que toca la épica heroica femenina desde aristas múltiples y complejas.

Si en la mitología antigua un héroe es un hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, más que hombre y menos que Dios, en la resemantización que Elena Poniatowska da a la noción de heroísmo, no vamos a encontrar ni a Hércules, ni a Aquiles, ni a Eneas, sino a mujeres que, nacidas de dos seres humanos, sufren, luchan y gestan su destino con valentía y con la convicción de su valía y de su pasión, aunque esto implique pasar por el psiquiátrico, como Leonora Carrington, o vivir en la más estricta soledad, como Josefina Bórquez. Elena no extrae el heroísmo del canon clásico y monumental sino de su experiencia, que confronta con la de las otras mujeres que le sirven de espejo en su prosa y con la de mujeres que viven en los márgenes de la sociedad y son invisibles para esta. La apuesta de Elena es por la democratización del heroísmo. Acierta y sugiere que no hay que buscar lo heroico en reyes, caballeros o superhéroes, sino en el cotidiano vivir de mujeres que hacen un esfuerzo sobrehumano por dignificar su vida y condición: mujeres insumisas, indómitas, cuestionadoras, subversivas; mujeres que tienen una vocación y se aferran a ella; mujeres que viven la vida con una pasión heroica.

Bibliografía

- Barajas, Rafael, el Fisgón (2014). *La princesa Selenita*. México, D.F.: Era.
- Echeverría, Bolívar (comp.) (1994). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, D.F.: UNAM/El Equilibrista.
- Loaeza, Guadalupe (13 de abril de 2014). Elena Poniatowska, heroína de las letras. *Forma y Fondo*, revista semanal del periódico *Reforma*.
- Mohssine, Assia (2012). Interculturalidad, escritura y género. La mística de los márgenes como resistencia cultural. *Magriberia*, núm. 5.
- Poniatowska, Elena (1969). *Hasta no verte Jesús mío*. México, D.F.: Era.

Ramírez, Santiago (1977 [1959]). *El mexicano: psicología de sus motivaciones*. México, D.F.: Grijalbo.

¹Véase Echeverría (1994).

CAPÍTULO 3

Épica mía

Carmen Boullosa

Prefacio

A fines del siglo XIX, Samuel Butler, nieto del célebre escritor del mismo nombre (1835-1902), a quien Aldous Huxley reconoce deberle parte de su *Brave new world* por la sátira y utopía *Erewhon or over the range*, quien fuera, además de novelista y viajero, el traductor de la canónica versión al inglés en prosa de la *Ilíada* y la *Odisea*, conjeturó en su libro *La autora de la Odisea*, subtítulo “Cuándo y cómo escribió, quién era, cómo utilizó ella la *Ilíada*, y de qué manera creció el poema en sus manos”, que la versión que conocemos de la *Odisea* está en puño y letra de mujer —una poeta siciliana (1050-1000 a.C.), un personaje real, su tumba existe en Sicilia con el apropiado epitafio.

La versión de Samuel Butler no desmiente la más aceptada —y que utilizó Ismail Kadaré (1936, Albania) en la novela traducida al español como *El expediente H.*—. La *Odisea* y la *Ilíada* son creación popular, hechura colectiva, canto de bardos, pasa del habla y la música a la palabra escrita, decidido salto que, según Samuel Butler, fue emprendido, comprendido y asumido por la poeta siciliana (y según Kadaré aún seguía cantándose en los años treinta, en los Balcanes, en el formato original). Hay un punto más que decir de la novela de Ismail Kadaré: la atribución de la autoría de la *Ilíada* y la *Odisea* es candente para naciones vecinas, en ello radica su legitimidad y existencia. La

novela de Kadaré está basada de hecho en un suceso real de los treinta, en Albania, dos académicos estudian *in situ* el canto de los bardos populares.

Samuel Butler explica que su libro surgió de una duda que lo asaltó cuando estudiaba la *Iliada* y la *Odisea* ante la astuta percepción de los diálogos entre mujeres, los aciertos en el trazo de los personajes femeninos y “los territorios por tradición femeniles”, mientras que los “masculinos”, sus diálogos, labores y “territorios” le resultan vagos e imprecisos. Sospechó entonces del género del autor: ¿de verdad podía ser un varón el autor de esos libros?

En el libro con que ensayó a responder a su duda, Butler nos permite seguir la construcción de su tesis. Primero sospecha que el autor era un sirviente, sin acceso a la cercanía de los señores. Descarta de inmediato este primer argumento porque, si hubiera sido el caso, al dicho autor sirviente le quedarían desdibujadas las princesas, y no es el caso, las mujeres le salen de perlas, sean de la clase social que sean, no así los varones, ni su mundo. Butler procede a sopesar la posibilidad de que la autoría fuera de una persona afectada de ceguera, pero encontró insuficiente la explicación al desentonar con la abundancia de aciertos “visuales”. Tras descartar otras explicaciones, Butler señala los errores en el texto que le parece tendrían que haber sido cometidos por una mujer:

Aún más, hay muchos errores en la *Odisea* que un joven cometería fácilmente, y en los que un varón difícilmente habría caído, como por ejemplo hacer al viento silbar sobre las olas al final del segundo libro, pensar que un cordero pudiera sobrevivir con tomar dos veces de una oveja que ya habría sido ordeñada [...] creer que un barco tenía timón en sus dos extremos [...] pensar que madera bien curada podría cortarse de un árbol en crecimiento [...] hacer que un halcón destroce a su presa cuando aún la lleva en el ala, cosa que ningún halcón podría hacer (Butler, 1922: 240, 244-245, 308-309, 483, 527 y 540).

Butler abunda en ejemplos de la falta de familiaridad de la autora con herramientas y armas (por ejemplo, un hacha), objetos (por ejemplo, una embarcación), o con los caballos, y en estas fallas encuentra los indicios para concluir que el autor de esta obra clásica de la épica universal —como anticipa el título de su libro— no pudo ser un hombre, sino una mujer.

Previendo una objeción “mayor” contra su dictamen, Butler rebate:

Se me rebatiría con el argumento de que es demasiado improbable que cualquier mujer, fuera quien fuera, de la edad que fuese, tuviera la capacidad para escribir una obra maestra como lo es la *Odisea*. Pero lo mismo se aplica, fuese el varón que fuese. En los cientos de años desde que la *Odisea* se escribió, ningún varón ha vuelto a escribir algo que pueda compararse con esta. Es en extremo improbable que el hijo de un comerciante de telas de Stratford pudiese haber escrito *Hamlet* o que un hojalatero de Beforshire pudiese producir una obra maestra como *The Pilgrim's Progress* (*El progreso del peregrino desde este mundo al venidero, mostrado como un sueño*), de John Bunyan. Una obra admirable requiere de un trabajador admirable, pero hay mujeres admirables como varones admirables (*ibidem*).

Demos por hecho (para el propósito de hoy) la conjetura de Samuel Butler —que el autor de la épica no fue un tal Homero sino una poeta siciliana— y, en lugar de elaborar con esta una novela —como lo hizo Robert Graves en *La hija de Homero* (1955)—, tomémosla y fijémosla como telón de fondo, o mejor como un paisaje, porque el paisaje, que tiene vida propia —cambia segundo a segundo—, no será nuestro protagonista, sino eso que da el paisaje: ambiente y una forma de gubernatura del ánimo.

El eje de nuestro estudio el día de hoy es la reelaboración o el rebobinamiento en un carrete distinto de la épica, su otra vuelta de tuerca y su necesaria protagonista: la heroína. No será la Penélope hogareña bordando, aunque a esta no la descartaremos, queda en nuestra narración porque ella también tiene voz de bardo —como los que iban recitando a su paso las aventuras de Héctor y Aquiles—, voz de narradora —a lo Scheherezada—, tiene aguja y pluma en mano, escribe las aventuras de los que pelean por las Troyas.

Pongamos en el foco a las mujeres que viven en carne propia la aventura, y entre ellas a las clásicas, y para mí muy queridas, Amazonas o Antianiras de la *Ilíada*. No a las Penélopes, sino a las Pentesileas.

Otro brochazo al paisaje

El que llamé prefacio, entonces, se nos ha vuelto el paisaje —la autora siciliana y sus protagonistas, los varones heroicos—. Sobre este, trazaré, en corto, la épica de la que yo quisiera ser autora: el texto que tiene por

trama, por centro, por *motto*, por tono, las vidas y las obras de las autoras de nuestra lengua. Conocidas, célebres o no, leídas u olvidadas, ellas serán mis heroínas, con sus personajes y sus batallas. Ellas correrán las aventuras, confrontarán los demonios colectivos, se dispondrán a derrotar a los tiranos —y a veces a suplantarlos—, querrán desplazar al poder, cambiar las leyes; sitiarán la ciudad y sus costumbres.

Antes de comenzar el trazo, el croquis de mi narración, anexo un brochazo al paisaje, surgido de la trama inmediata que estoy por contar. Tal como le ocurre al color del cielo a la distancia, que depende del inmediato tono de la superficie del mar: el brochazo al paisaje lo da María Enriqueta Camarillo (autora mexicana del siglo XIX) con la novela corta *El consejo del búho*. Un joven huérfano es el centro de la historia, es el “héroe”, el que lleva la historia colectiva a cuevas. Pasará de la provincia a la capital, donde aprenderá y heredará un oficio. Un oficio significativo. Será sastre, el que da la apariencia de urbanidad a los caballeros.¹

Mientras que el héroe de la novela de María Enriqueta Camarillo conquista la gran ciudad, hace fortuna y gana dinero, olvida su vida provinciana y con esta a su amiga más querida, la mujer —sonriente y pura—, como buena Penélope, espera y espera... hasta que de pronto, llamado tal vez por la ansiedad del matrimonio (así puede leerse en el texto la asociación), el héroe vuelve a casa, regresa por su primer amor, a quien da por muerta varias veces en el trayecto. Ella es su raíz, y será quien haga la narración de su historia, esto es: ella es quien le da sentido al hacedor de trajes.

Conservemos a María Enriqueta Camarillo ahí, al lado de la siciliana autora de la *Odisea*, adición a nuestro paisaje.

La ciudad

Quede el paisaje a la distancia, escondido tras construcciones, cables y otros elementos del espacio urbano, para acercarnos a lo nuestro: la épica que yo quisiera para mí, consistiría en narrar la trepidante trama de nuestras autoras, sus obras y vidas, pasando de una generación a la subsiguiente —saltándome tal vez algunas—, yendo de archiconocidas

como Teresa de Ávila y Juana de Asbaje, a desconocidas pero grandes autoras. Yo escribiría, teniéndolas a ellas de heroínas, una épica fundadora, Historia y leyenda, o tal vez más leyenda que Historia, como debe ser una épica.

La leyenda tiene relativa autorización de la Historia, cuenta con el voto popular, corre de boca en boca —del barco al poeta, del poeta al novelista, hoy tal vez del novelista al cineasta o al guionista, y de este a la comunidad, al pueblo.

La trama de la aventura que yo quisiera escribir incluiría las obras y vidas de estas autoras. Narrarlas como si fueran más allá, más expansibles que la Historia: la raíz nuestra, las Héctoras y Aquilas. En una voz colectiva, que fuera también personal. Darle, diría la doctora Mohssine, otra vuelta a la épica, un sentido diferente a la leyenda colectiva, en una forma también nueva, en otra dirección. Redimensionar a estas autoras sería cambiar el cuerpo histórico y el literario —el canon literario—, no sólo las proporciones.

Cada una de ellas figuraría con y por su heroísmo, su batalla, su triunfo y su derrota. Cada una de ellas desafiaría a un tirano, a leyes injustas —como la pena de muerte—, a costumbres, a prejuicios (contra la mujer, contra los indios), a los demonios, a ciertas ideas, y algunas también al Bien, porque sin duda hay héroes malvados —es el encanto mayor de los batmanitos o supermanitos—: van destruyendo mientras luchan contra el mal, siempre conflictuados y psicológicamente inestables.

Otras de las autoras, sus personajes y tramas, defenderían un punto teológico, una posibilidad teórica, o, muy importante, la fantasía, la imaginación, ese recurso que es necesario alimentar con educación y rigor para encontrar salidas a encrucijadas sociales o ecológicas difíciles, o para defender la libertad de pensamiento.

Empezaría mi aventura con Teresa de Ávila. De familia de marranos (su abuelo y padre señalados por la Inquisición por prácticas judaizantes), clavada a sus fobias, atormentada por la bulimia (sufrió el vómito persistente de la bulímica), en plena Contrarreforma, desafiará el orden eclesiástico —el mismo orden que prejuiciosamente la desautoriza por sangre y género—. Ella, mujer, de sangre “no limpia” (si eso existe), funda su propia orden religiosa. Sabe hacer dinero de la

nada —como un buen banquero—. Conquista el territorio literario moderno del memorialista, y —si lo anterior no sirviese para hincar a sus pies a la autoridad— experimenta raptos místicos que la liberan al flecharla. Vencida, será la impune cuando se entrega a visiones trastornantes, en delirios que tienen su par en lo que ella más parecía temer: el delirio erótico.

Diremos que Teresa de Ávila gana uno por uno los títulos de la modernidad y los usa en su provecho: mística y con una veta banquera (haciendo dinero de la nada), funda una orden religiosa, es empresaria, es memorialista, y es eróticamente libre, se entrega sin tapujos a la flecha de su amado elegido: el ser divino. Sus triunfos y sus victorias consisten en ganarle la partida al poder reinante, que intenta cerrarle las puertas, y tomarlas para acceder a sus victorias.

A su muerte, la derrota continuará por episodios: emparedan su cadáver para que nadie lo hurte; así y todo, semanas después su confesor semidescuarta su cuerpo incorrupto (le saca el corazón, le corta un brazo, la mano, el meñique), la tornan en un valor capital contra los herejes, y al paso de los años, en una santa. (En cuanto al meñique: caerá en manos de piratas franceses, y se pagará rescate para recuperarlo.) La caricatura de su derrota le corresponde a Francisco Franco, quien dormía siempre al lado de la reliquia de la mano de la santa, eligiéndola como el talismán que lo protegía de sus enemigos.

Sus victorias también han continuado: sus lectores, la permanencia de la orden teresiana.

En mi narración épica, tras la divina Teresa vendría la aguerrida María de Zayas. Se pasan la antorcha porque ya para entonces a Teresa la han usado sus enemigos y requiere revancha. María de Zayas elabora su propia personalidad literaria no siguiendo los pasos de la narrativa de Cervantes —en la novela corta— o de Lope —en *La Dorotea*— (podría discutirse con cuál sentía mayor afinidad), sino los del traductor de Cervantes al francés, usando libremente historias de crímenes reales para alimentar sus tramas de violencia y suscitar el interés lector. De esta manera, no solamente se procuró de una enorme cantidad de lectores, sino que, violencia en mano, se propuso derrotar estructuras misóginas que si hoy son, en el mejor de los casos, techos de cristal, han sido a lo largo de los siglos losas sepulcrales. Lo dice con

todas sus letras María de Zayas: nos dan “por espadas ruelas, y por libros almohadillas”.

De Zayas hizo de su ruela-pluma una filosa espada con la que insistió en defender los derechos de las mujeres, y de su almohadilla-libro, el trono que la coronó como la autora más vendida del siglo XVI. En el Siglo de Oro, fue la que ganó más plata.

No procuró heroínas sino criminales —algo a lo Batman o lo Superman—, no intentó escribir Historia dando un papel protagónico a las mujeres, sino que su utilización de la trama, aguerridamente feminista, está en otra parte —en su novela corta *La fuerza del amor* dice: “[porque las almas no son hombres ni mujeres ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presumen que nosotras no podemos serlo?](#)” (De Zayas, 2012).

Fue heroína trágica sólo *post mortem*, cuando nos la desaparecieron. Lo fue todo; al morir la hicieron nada.²

Irrumpe en mi épica Juana de Asbaje. De ella siempre se pueden decir tantas cosas, como que es la fundadora de una idea de patria mexicana, la idea de lo mejor que es México, pluricultural y rico. Pero sólo me detendré en un detalle.

En su *Respuesta a Sor Filotea* (1 de marzo de 1691), hay unas líneas donde elabora una genealogía de mujeres, como ha señalado Margo Glantz, con el objeto de ganar legitimidad. Quiero subrayar lo osado de esta genealogía que no omite ni a la reina de Saba, ni a la reina Cristina, considerando sobre todo que está contestando a una carta que le reprueba “de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra” y no “aplique su entendimiento al Monte Calvario” (Soriano Vallés, 2014). La sapientísima reina de Saba, mundana y rica, viajó a poner a prueba, a hacerle un examen, al rey Salomón. La reina quedó impresionada con las ropas, comidas y arquitectura de Salomón. Por respuesta, le dio, generosa, una propina: “dio al rey ciento veinte talentos de oro [...] y gran cantidad de especias aromáticas y piedras preciosas. Nunca más entró tanta abundancia de especias aromáticas como las que la reina de Saba dio al rey Salomón” (Cantar de los Cantares). Especias, aromas (placeres sensoriales), joyas, dinero y sabiduría terrenal, de una mujer sola, reina y viajera.

En cuanto a “la gran Cristina Alejandra, Reina de Suecia, tan docta como valerosa y magnánima”, aunque es verdad que se había convertido al catolicismo, era *vox populi* que, como la de De Zayas, la reina-rey, hacía cosas de varones, vestía ropas varoniles (como quiso hacer Juana para irse a estudiar a Salamanca), tenía afectos eróticos por las mujeres, sin descartar tampoco en ese rubro a los caballeros. Su sexualidad era libre, y la ejercía guiada por el placer.

Hay algo más en Juana de Asbaje que no quiero dejar de mencionar —la cereza sorjuanesca—, parafraseándola: El sueño no os hará hombres o mujeres o idiotas o muy listos: os hará libres.

Continúo y apresuro mi narración épica

La ecuatoriana Dolores Veintimilla (1829-1857) nació cuando nacía su país al fracturarse el fundado por Simón Bolívar, y tornarse en un conglomerado de tres provincias rivales. Dolores viviría en las tres capitales de estas: Quito, Guayaquil y Sucre, y sería la beneficiaria y víctima de la división del país bolivariano, pues, se diría, en Venezuela quedó el cuartel, en Colombia la universidad y en Ecuador el convento. Su enemigo, por atreverse a alegar en contra de la pena de muerte, y por la defensa de los derechos humanos de un indio, sería un religioso (firmaba como “Fray Escoba”) que la atacaría ferozmente en Cuenca.

Dolores Veintimilla escribió poemas que deberían considerarse entre los mejores de los románticos latinoamericanos. Ultrajaron su cuerpo —la autopsia ordenada para rebuscar si traía niño, aunque su marido la había dejado tiempo atrás—, arrastraron su cadáver por las calles, no se le dio entierro en cementerio cristiano. Quemaron sus papeles, sobreviven menos de una decena de poemas formidables, como este:

La noche y mi dolor

El negro manto que la noche umbría
Tiende en el mundo a descansar convida,
Su cuerpo extiende ya en la tierra fría
Cansado el pobre y su dolor olvida.

También el rico en su mullida cama

Duerme soñando avaro sus riquezas,
Duerme el guerrero y en su ensueño exclama:
Soy invencible y grandes mis proezas.

Duerme el pastor feliz en su cabaña
Y el marino tranquilo en su bajel;
A este no altera la ambición ni saña
El mar no inquieta el reposar de aquel.

Duerme la fiera en lóbrega espesura,
Duerme el ave en las ramas guarecida,
Duerme el reptil en su morada impura,
Como el insecto en su mansión florida.

Duerme el viento... la brisa silenciosa
Gime apenas las flores cariciando;
Todo entre sombras a la par reposa,
Aquí durmiendo más allá soñando.

Tú, dulce amiga, que tal vez un día
Al contemplar la luna misteriosa,
Exaltabas tu ardiente fantasía
Derramando una lágrima amorosa.

(Veintimilla, en Barrera Agrawal, 2015)

Las románticas, como Dolores Veintimilla, quisieron cambiar el mundo: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), con la primera —y la mejor— novela antiesclavista, *Sab*; la gallega y extraordinaria narradora Emilia Pardo Bazán (1851-1921), quien luchó porque Gertrudis fuera incorporada a la Academia en España, fracasando porque su candidata era mujer; la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1896), de célebres tertulias en Lima —que congregaron a varias de las aquí enumeradas—, es la primera autora argentina de cuentos fantásticos, adalid de la fantasía y defensa de los indefensos, incluyendo a su marido —con quien mal matrimonio había llevado y con el que no vivía ya—, Belzú, presidente boliviano asesinado en funciones, cuya memoria ella rescató.

La mexicana poeta, ensayista, cuentista, cronista, novelista, pedagoga y editora (como varias de las románticas mencionadas) Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), de larga vida. Pasó nueve años en San Francisco, donde fundó una revista que fue buen negocio (se codeaba con William R. Hearst). Debió su primera educación (la más sólida) a las reformas de Benito Juárez, su florecimiento profesional al régimen de Porfirio Díaz, su primer corazón roto al popular poeta Manuel Acuña —ella fue su amante y la madre de su hijo, muerto a los tres meses, poco después del suicidio del poeta—, y algunos de sus mejores versos a la Revolución. No hay tiempo aquí para cubrir el abanico de su obra. De Juárez escribió un ensayo biográfico:

Contigo, oh Juárez, empieza la nación su vida autónoma: el espíritu de patriotismo que has legado a la nueva generación promete ser imperecedero. Tú nos diste el ejemplo: lo hemos seguido (Méndez de Cuenca, 2006).

De los carrancistas escribió:

Son los soldados amarillos
que se avistan, y vienen, y se acercan,
con sus equis de cananas en el pecho,
con sus cuchillos de las botas en las grebas,
con los cintos relumbrando de cartuchos [...]

(Méndez de Cuenca, 2004)

En la narración épica que imagino escribir teniéndolas a ellas de heroínas, el reto con Laura Méndez resulta superior: ella supo observar y representar los cambios de un país volátil y sólido a un tiempo (durante períodos a larga distancia —desde Berlín y en San Luis, Misuri—, lo que agudizaba su capacidad de observación). Convivió durante años con una mujer que bordaba muy bien, Aurora, su cómplice, su compañera, su aliada en la casi imposible labor de tener una hija.

Otra ecuatoriana es su coetánea, muy distinta, Marietta de Veintemilla (1855-1907), primera dama de su país —del brazo de un golpista, su tío—, quien ante la amenaza de otro golpe de Estado en su contra se autonombró general de las fuerzas armadas de su nación, por eso los soldados la apodaban “La Generalita”. Es autora, entre otros, de

un libro excepcional escrito en el exilio, publicado en 1898, *Páginas del Ecuador*, delicia de narrativa épica, legitimación de su patria, reivindicación de las mujeres e interpretación de la América Latina. Años después escribiría sobre Madame Roland:

Esta noble figura de la Revolución francesa se elevará siempre como una prueba de que el espíritu no se conforma a las circunscripciones de la materia, y que para elevarse muy alto no necesita los músculos vigorosos que ostenta el hombre. Propio es, sin embargo, de la vanidad masculina, negar en lo absoluto a la mujer ciertas cualidades, y varón hay que se cree de buena fe superior a la Roland, a la Staël, o a la Gertrudis Gómez de Avellaneda, sólo porque levanta un peso de doscientas libras o está dispuesto a dejarse matar en cualquier lance (De Veintemilla, 2006).

Poco antes de su muerte, ya de regreso en su país, mientras congregaba aliados para dar un golpe de Estado y sostenía sesiones espiritistas, escribió un tratado de psicología moderna en el que argumenta que toda la filosofía universal ha sido un estudio de la psicología humana.

En esa narración que sueño escribir algún día, irrumpiría con su lucha la peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909). En su novela *Aves sin nido* denuncia los abusos del cura del pueblo —fue otra mujer que se fue contra Sansón a las patadas—, la despidieron del trabajo (era la editora en jefe de *El Perú Ilustrado*) y su casa fue asaltada por la turba. Clorinda consigue remontar sus problemas, convertida en rica molinera gracias a sus habilidades prácticas y empresariales, y continuaría su oficio de escritora.

Incorporaría en mi narración a una revolucionaria: Dolores Jiménez y Muro. Aunque sus versos no alcanzan la altura de las otras heroínas, me tomaría la licencia de incluirla por haber sido coronela de Zapata (Revueltas la llama “la amada de Zapata”), por haber sido una escritora al servicio de la causa, por acuñar manifiestos, frases, eslóganes (“La tierra es de quien la trabaja”), por ser la única cara de mujer en la fotografía que conocemos de Zapata y Villa en la silla presidencial — todos los otros presentes, muy diversos, son varones— y por haber sido sostén económico de su hermana, que estaba casada con Díaz Mirón.

Termino con saltos apresurados: no podrían faltar Nellie Campobello y Alaíde Foppa. Las que cantaron sus versos, Violeta Parra

y Chabuca Granda. Las editoras y autoras de la revista *Rueca*, las costarricenses en fuga mexicana Yolanda Oreamuro y Eunice Odio. Y qué decir de Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Teresa de la Parra, Alfonsina Storni (su heroica muerte voluntaria es también épica), Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Victoria Ocampo y Silvina Ocampo.

¿Podrán todas mis heroínas aparecer incorporadas en un mismo relato? Son tan diversas. Estuvieron en guerra contra códigos de comportamiento que asfixiaban a grandes sectores de la población, y sí abrieron, en sus textos, espacio para mujeres, para indios; liberaron esclavos, se negaron a que existiera la pena de muerte, pidieron derecho al divorcio; dieron vuelo a la hilacha, a la imaginación sin más signo que ella misma, al placer, a la alegría, y a sus contrarios. Al sentido que da a la insensatez la narrativa. Y afuera de la habitación propia en que trabajaran, y de la casa donde hicieran revuelo, el mismo “paisaje” que dibujé verbalmente al empezar estas páginas, tendría que estar presente. Daría un tono e induciría a una atmósfera. Y esta se parecería a la vida real, al mundo en que habitamos. Alterando aquella frase de Ambrose Bierce, alguien diría: “Ser mujer —al cruzar al territorio de nuestra lengua— es eutanasia”.³

Mis heroínas, contando con el más alto nivel literario, criticando con fiereza inequidades sociales por raza, género e ingresos, queriendo con su espada ganarle territorio a la violencia, en el paisaje que se cobra, sólo en México, siete vidas de mujer al día en ámbitos domésticos.

La narración épica tendría que tener de cuando en cuando retornos. Uno que podría venir casi al final sería un enlace literario —que no espiritual— entre Teresa de Ávila y Silvina Ocampo, quien escribió cuatro siglos después de aquella el relato “El novio de Sibila”, donde el personaje femenino dice:

Cuando era chica enfermé gravemente. Vivía en las montañas. Estaba paralítica. Para sanarme me metieron en un río helado; me dieron caldo de culebra y después, al ver que nada me curaba, mis padres llamaron a un curandero. Vino a casa a caballo, desde muy lejos. Dijo que yo tenía que comer tres pulgas de su caballo. Cuando supo que me habían bañado en un río helado y que había tomado caldo de culebra, le dio lástima, y dijo que él se comería las pulgas. Era lo mismo. Comió las tres pulgas ya preparadas en el hueco de su

mano, y a las pocas horas mejoré. [...] Creía que las sirenas existían porque figuraban en los diccionarios (Ocampo, 1999).

Aquí cierro

Hablé de ellas, mis heroínas, en lugar de escribir lo que me pedía la doctora Mohssine, que era observar en mi obra publicada el punto que a ella le interesa y que ha sido su interés de estudio. Sí, es verdad que en mi novela *La otra mano de Lepanto* quito a Cervantes la palabra y la otorgo a uno de sus personajes, *La gitanilla*, mientras trota la prosa tras la leyenda de su siglo, la expulsión de los moriscos y la guerra de Lepanto; que en otra, *Duerme*, la mujer vestida de hombre puede correr con espada en mano el mundo; que en *La virgen y el violín*, traigo a la vida a Sofonisba Anguissola, la pintora de la corte de Felipe II que no tuvo cupo en la historia pero a la que yo le abrí la puerta en la leyenda, cuadrando su vida con la del laudero de su natal Cremona, su amado en busca del violín más perfecto, con, por supuesto, la compañía del demonio. Que en *Texas, la gran ladronería*, con un héroe feminizado por el despojo del territorio mexicano y de sus propias tierras, y con él cabalgando la novela reescribo épicamente la pérdida de ese territorio. Que en *De un salto descabalga la reina* revivo a las Amazonas y a Cleopatra hiladas en una misma aventura. Que en *Son vacas somos puercos* describo el sueño y la violencia de los piratas hermanos de la Costa. Que en *El libro de Ana* doy a Ana Karenina la aventura que su autor le negó en vida: hacerla autora de un libro publicado. Y, sobre todo es verdad, que en *El complot de los románticos*, hago parcial épica de las autoras de nuestra lengua, tres de las aquí mencionadas al vuelo, insertándolas en una aventura desaforada.

También es cierto que por el momento estoy en lo que he compartido con ustedes: soñando con torcerle el cuello a una narración para que, en una forma nueva, me permita tener estas heroínas en coro, guerreras peleando batallas mientras cuidan la cebolla bien guisada en sus platos, y yo, a mi vez, saco mis armas en mi frente de guerra, que es contra y con las palabras, para conseguir sostener un texto literario que le pertenezca al lector.

Bibliografía

- Barrera Agarwal, Helena (2015). *De ardiente inspiración: obras de Dolores Veintimilla*. Quito: Academia Nacional del Ecuador/Sur Editores. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2016/02/dolores-veintimilla-la-noche-y-mi-dolor/>
- Butler, Samuel (1922). *The authoress of the Odyssey. When and where she wrote, who she was, the use she made of the Illiad, and how the poem grew under her hands*. Nueva York : E. P. Dutton & Company.
- Ocampo, Silvina (1999 [1961]). *El novio de Sibila. Cuentos completos* (vol. 21) (pp. 225-226). Buenos Aires: Emecé.
- Graves, Robert (1955). *Homer's daughter*. Nueva York: Doubleday & Company
- Soriano Vallés, Alejandro (2014). *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca de Lerdo: Fondo Editorial Estado de México-Secretaría de Educación del Estado de México.
- Méndez de Cuenca, Laura (2006). Semblanza Juárez (1906), Al pasar el regimiento (1916). *Impresiones de una mujer sola. Una antología general*. Estudio preliminar de Pablo Mora (pp. 301-306). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica /FLM/UNAM.
- Veintemilla, Marietta de (2006 [1904]). Mme. Roland. En Ana María Goetschel (comp.), *Orígenes del feminismo en el Ecuador. Antología* (pp. 63-70). Quito: Consejo Nacional de las Mujeres/Flacso Ecuador/Comisión de Género y Equidad Social-Secretaría de Desarrollo y Equidad Social del MDMQ/Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer Región Andina.
- Zayas y Sotomayor, María de (2012 [1638]). *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. de Enrique Suárez Figueredo. *Lemir*, núm. 16. Textos 357. Disponible en: https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf

¹Noten un detalle: el sastre fabricará las ropas para el caballero, la costurera a la dama, y la mujer común se hará las propias. Los sastres son, para Cervantes, ejemplo de la transa, de la corrupción; Cervantes asocia el traje varonil a la mentira; pero ese, aunque afín al nuestro, es otro tema.

²Vale recordar aquí el paisaje que tenemos al fondo: la poeta siciliana autora de la *Odisea* fue borrada, el golpe de nube que entinta a héroes que dejan esperando a las mujeres, marginadas de la épica, de la aventura, de la acción, del gobierno de su propio destino...

³La frase de Ambrose Bierce fue: "Ser gringo y cruzar el río Bravo es eutanasia".

CAPÍTULO 4

Avatares del heroísmo épico femenino en *La otra batalla de Lepanto*, de Carmen Boullosa

Lucía Melgar

No son comunes en nuestra literatura las mujeres heroicas y menos las heroínas épicas. Si bien las mujeres históricas participaron en movimientos sociales, sus acciones pocas veces se desarrollaron en los campos de batalla. En este sentido, el escaso elenco de heroínas épicas en la ficción en lengua española, y en otras, corresponde a la primacía masculina en la guerra y en la creación canónica. Esta constatación, y la concomitante preservación de roles de género tradicionales en lo que a la épica se refiere, no excluye el cuestionamiento de la norma por parte de mujeres de carne y hueso o de papel. Catalina de Erauso —la Monja Alférez—, las mujeres varoniles del teatro del Siglo de Oro español y algunas figuras femeninas de los romances, además de protagonistas mitológicas, o de personajes históricos como Juana de Arco, forman parte de un repertorio femenino que rebasa los límites de la femineidad pasiva y subordinada que prevalece en la configuración de la mujer en la épica.

Desde esta perspectiva, la exploración de los límites de la femineidad tradicional y sus transgresiones por parte de escritoras contemporáneas

implica una relectura crítica de la literatura y un cuestionamiento de la visión de las mujeres en la historia. La creación de protagonistas guerreras no conlleva necesariamente la reivindicación para las mujeres de conductas violentas y destructivas sino, más bien, la ruptura de arquetipos que las encierran en la pasividad y les niegan la capacidad de actuar con valor, osadía e incluso crueldad, que ellas también tienen en tanto seres humanos. Si algo se reivindica así es la capacidad de romper con un dualismo reductor que impide calibrar la diversidad y la variedad de formas de ser en el mundo.

El ejercicio de la imaginación para cuestionar y minar el dualismo de las definiciones tradicionales del género es una de las constantes que caracterizan la obra novelesca de Carmen Boullosa. La mujer vestida de hombre, aventurera y guerrera, la mujer poderosa y combativa, de *Duerme* (1994) o de *De un salto descabalga la reina* (2002), son personajes que transgreden las normas masculinas, patriarcales, no en un mero afán de rebeldía sino como parte de un proceso de desarrollo personal, de búsqueda de sí, que las empuja a traspasar normas sociales que se erigen en barreras arbitrarias.

En *La otra mano de Lepanto* (2005), la escritora lleva aún más lejos el cuestionamiento del pensamiento binario y la visión dualista del mundo al dar vida a una protagonista maestra en el arte de la espada que, además, es gitana, debe cumplir una misión para los moriscos andaluces, pero se integra a las tropas cristianas. Marcada por la contradicción, la figura de María, la bailaora espadachina, encarna y enfrenta, como veremos, tanto los avatares del heroísmo femenino como los de un mundo plural destruido precisamente por la imposición de una visión maniquea que justifica la conquista y la destrucción. Esta compleja construcción de un heroísmo épico femenino en un mundo descoyuntado se complementa o complica con la figura de otra mujer guerrera que se asemeja a la virago o a la monstra furiosa de la literatura misógina, en quien las cualidades del héroe se trastocan en vicios bajo el influjo de una violencia social y política despiadada. Aunque Zaida, la antagonista de María, tiene cualidades similares a las de la heroína de Lepanto, a fuerza de pérdidas y desgracias se transforma en una máquina de muerte que nada, en apariencia, justifica.

Como sugeriré en este ensayo, al crear y contraponer dos heroínas, con un destino igualmente desdichado, Boullosa reivindica el potencial de las mujeres para luchar por una causa, sin obviar la influencia de pasiones cegadoras, ya el amor, ya el odio, ni el impacto, directo o indirecto, de los desastres de la guerra. Cuestiona así el binarismo genérico y explora el cruce de pasiones humanas y exigencias sociales, que conducen a ambas mujeres a la infelicidad. La gloria, efímera, se le niega a la heroína épica y a la sobreviviente des-humanizada.

Un nuevo viejo mundo

En *La otra mano de Lepanto* Carmen Boullosa nos transporta a un mundo a primera vista exótico, y a la vez familiar. Al siglo XVI, a la era de expansión del Imperio español, prolífica en hazañas guerreras y hechos de barbarie (según quien relate la historia) y a uno de los principales acontecimientos en la lucha entre cristianos y musulmanes, la batalla de Lepanto en 1571.

En esta novela histórica, con mucho de épica y otro tanto de novela sentimental, la historia de María, gitana granadina, combina la “verdadera historia” de la gitanilla de Cervantes con la de una guerrera que, según refiere la cita del epígrafe, habría combatido en Lepanto. Reescritura y revelación en un sentido, pero también algo más. Al contar la vida “verdadera”, oculta, de María, la gitanilla espadachina, Boullosa no propone sólo una reescritura de la novela ejemplar, sino que, en una vuelta de tuerca, sugiere que Cervantes habría contado, a sabiendas, una historia, si no falsa, ficticia, a pedido de la protagonista heroica que conociera tras la batalla de Lepanto. Los juegos narrativos, como indica esta transposición, son centrales en este texto, claramente inspirado en la literatura del Siglo de Oro.

Exótico puede parecernos el mundo de los moriscos granadinos, de los que aún sabemos poco; exóticas también las batallas navales que involucran a medio globo, por así decirlo, a las potencias europeas unidas contra el turco en nombre de la religión, estandarte que, como se sabe, oculta intereses menos espirituales. Exótica también, o excepcional en más de un sentido, la heroína épica a quien se atribuye gran parte del triunfo de las tropas cristianas en Lepanto.

El mundo de María, no obstante, resuena desde el inicio con una nota familiar. Gracias a la literatura del Siglo de Oro español, en particular la de Cervantes, clara inspiración de esta novela, reconocemos en medio de este paisaje lejano voces, personajes y, desde luego, conflictos y desgarramientos típicos de la época, como el afán de conquista cristiano, el reforzamiento de identidades castizas con base en la pureza de sangre, la búsqueda de un lugar de honra y honor en una sociedad en transición, donde lo más tradicional (la sed de gloria, el ser social definido como esencia, el discurso monológico del poder) frena la transformación, ahoga la pluralidad y acaba con los remansos de tolerancia existentes. La “edad conflictiva” que estudiara Américo Castro revive en estas páginas con particular intensidad.

La nota familiar, el reconocimiento, sin embargo, no se deriva tan sólo del reencuentro con páginas leídas en grandes autores. La materia misma de la novela, la historia, rompe con el espejismo, a ratos deseado, de que *ese* mundo, *esos* conflictos han quedado atrás. Los tiempos que Boullosa recrea y reinterpreta se asemejan a los nuestros. La historia contada, llena de relatos intercalados e intertextualidades diversas, es desde luego la re-construcción (así sea ficticia) de una historia acallada, la de María la gitana granadina, heroína de Lepanto; o una mal conocida, la de los moriscos perseguidos en la España de Felipe II. Es también una reflexión sobre el acontecer histórico y sobre la forma en que se narran y acallan o reinterpretan los hechos, así como una invitación a releer el presente desde el pasado. Aquí me centraré en los dos primeros aspectos, pero cabe al menos apuntar la conexión entre los conflictos actuales y pasados en una novela escrita a la luz del 11 de septiembre de 2001.

Desde esta perspectiva, no es mero juego de palabras el título del último capítulo del libro, “El nuevo mundo”. Nuevo mundo fue aquel que empezó a forjarse, para los habitantes de la península ibérica, en 1492 con la conquista de América, la caída de Granada y la expulsión de los judíos de la España que entonces se forjaba. Nuevo mundo, atroz, para los moriscos perseguidos en la península en el siglo XVI. Nuevo mundo, también, el de la nueva correlación de fuerzas tras la caída de los turcos ante el embate cristiano. Fuerzas en tensión que, así fuera en un equilibrio inestable, dibujaron un mapa distinto del reparto de

podere entre imperios. Un nuevo mundo marcado por la conquista de tierras, bienes, hombres y almas, semejante entonces al viejo, aquel desgarrado por guerras de cien años, reconquistas y matanzas. Mundo falsamente nuevo en cuanto que del caos inicial (posterior a Lepanto) no surge un orden armonioso sino nuevos gérmenes de discordia, pues a diferencia del primigenio, ideal, este caos es, en la terrible imagen boulllosiana, un mar de muertos y mutilados, un océano de horror. Nuevo mundo, pues, que no es esperanzador reinicio sino nueva etapa de un viejo orden que se reordena y renueva en su misma infelicidad y sordidez.

La reflexión sobre el acontecer histórico y las vidas que lo construyen y sufren, característica de gran parte de la obra de Boullosa, se ha vuelto aquí más sombría. Aunque cercanas en el tiempo histórico recreado, muy alejadas están la María de Lepanto y la Claire de *Duerme*, por ejemplo. Si en el nuevo mundo americano de esta todavía era posible pensar la solidaridad, la ilusión y la inmortalidad apacible aunque paralizante, la historia de María se inscribe de principio a fin en una era conflictiva en que la intolerancia, el rencor y la sed de venganza condenan toda ilusión terrenal al fracaso.

La novela se inicia en el pórtico de Galera, ciudad asediada por las tropas cristianas que buscan imponerse en Andalucía. Habitada por mujeres moras, la ciudad resiste hasta la muerte. El relato contrasta la valentía de las mujeres, dirigidas por Zaida, con la argucia y la fuerza armada superior de los cristianos. Desde el inicio, el relato contrapone los ideales esgrimidos por estos a sus vicios y crueldades. Tras masacrar a la población, las tropas saquean la ciudad y la siembran de sal. De este infierno sólo sale viva la valiente comandanta. Estragada por el dolor de perder a su madre y su abuela, y la experiencia terrible de haberse salvado bajo una pila de cadáveres, se ha convertido en una sobreviviente, más muerta que viva: “Zaida ha aprendido en los últimos meses a luchar y comandar, pero también a no sentir” (p. 27).¹

Este inicio enmarca la historia de María bajo el signo de una violencia extrema que se repite en recurrentes batallas y en la imposición del dominio cristiano por la fuerza bruta. Si en la historia de esta gitanilla bailaora hay secuencias de luz y felicidad, el signo de Galera y el acecho de Zaida después de su derrota, aparecen como

signos fatídicos que acabarán por destruir lo que se revela como esquiva y falsa ilusión. Así, aunque aquí reconozcamos las exploraciones de Boullosa en torno a la identidad, sus transgresiones lúdicas y lúcidas de los límites del género, sus rejuegos subversivos con las apariencias que unen y desunen identidades y cuerpos en transición², presentes en *Duerme*, la luz todavía esperanzada del nuevo mundo geográfico de Claire se eclipsa en las brumas de Lepanto. La violencia que la precede y caracteriza es más constante, brutal, demoledora; destruye comunidades, flotas enteras, vidas que se soñaban o que se deseaban. Además, se mira y narra de cerca, en la derrota de Galera y en el triunfo de Lepanto.

Mirar y pensar de frente el horror, como se hace en esta novela, pone en cuestión la forma misma del narrar y el concepto mismo del heroísmo bélico. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir el horror de lo vivido sin quedar para siempre atrapado en él? Al mismo tiempo, ¿cómo nombrar la participación activa en el horror? ¿Cómo salir inmune de una batalla que culmina en “una alfombra de jóvenes mujeres muertas” (p. 26) o en un mar ensangrentado? ¿Cuándo hablar de heroísmo y cuándo de barbarie? Aunque la autora implícita sugiere las primeras preguntas a través de Carriazo, cronista de Lepanto, y en el silencio de María acerca del espectáculo atroz que los circunda, en su diálogo con Cervantes después de la batalla, las siguientes preguntas surgen del contraste entre María y Zaida. Lo mismo que el relato invita a cuestionar la narración de los hechos históricos mediante la contraposición de perspectivas diversas, y muestra cómo lo que es hazaña para unos es crueldad infame para otros, quienes leemos la historia de María y Zaida hemos de reconocer y cuestionar a la vez el sentido heroico, desdichado o trágico de sus actos.

Enlazada con la obra cervantina, por su estructura, sus personajes y muchos de sus temas y preguntas, *La otra mano de Lepanto* combina invención, recreación de mundos conflictivos y escenarios luminosos, y, como *Don Quijote*, no puede ofrecer salidas fáciles. A la vez que extiende el manto de la ilusión literaria para acoger a sus personajes maltratados por la vida y el destino, narra sus “otras” historias, la que ellos no quisieron contar, las que se acallaron por conveniencia y las que se perdieron en narraciones milagreras o mezquinas. Esas

historias, las de los moriscos y los gitanos, las de María y Zaida, están marcadas por el sello de la violencia multifacética y brutal que se recrea en estas páginas.

Trastocamientos: María, bailaora y heroína épica

Con la “verdadera historia” de la gitanilla, Boullosa transforma el relato cervantino de identidad perdida y recobrada en el de una mujer atravesada por las contradicciones y límites de su tiempo, que alcanza una dimensión heroica, para perderla casi de inmediato por su condición mujeril y la imposibilidad de escapar del pasado. En ella se conjuntan la femineidad encarnada en la alegría del baile, la belleza y la sensualidad, y cualidades atribuidas al heroísmo masculino: la fortaleza, la valentía y la astucia.

Nacida en Granada de padres gitanos, María vive una infancia feliz hasta que su padre le es arrancado por la persecución contra la comunidad gitana. Encerrada en un convento donde padece maltrato y desprecio, logra escapar gracias a la estratagema de un poderoso morisco, amigo de su padre, Farag. Este la libera por amistad, pero, sobre todo, porque ve en ella a una potencial aliada en la defensa de la comunidad morisca, también amenazada por el fundamentalismo católico. Contraviniendo las reglas de su propia gente, Farag dispone que María aprenda el arte de la espada. Así la prepara para aventurarse por los caminos europeos para llevar un libro plúmbeo a Famagusta, donde será “encontrado” y revelará la conexión del Islam con el Cristianismo,³ en un intento de reivindicar a la comunidad morisca y detener la represión católica contra ella.

La vida regalada de la gitanilla en la familia de Yusuf, maestro de armas, recuerda algunos cuentos de la Alhambra y ciertas visiones exóticas del Oriente. Aunque breve, la estancia de María es dichosa: baila, se viste de sedas, aprende a usar la espada y pasa horas con sus amigas Luna de Día y Zaida, hijas de Farag y Yusuf respectivamente. Esta etapa culmina con su salida de Granada, por caminos llenos de peligros, en compañía de dos jóvenes músicos gitanos, Andrés y Carlos.

Las aventuras del trío se asemejan a las de personajes cervantinos que también andan esos parajes. Vestida de hombre, con una magnífica espada morisca que “la hará invencible” (p. 131) y el libro plúmbeo a cuestas, María, como Cervantes, cae en manos de piratas y es llevada a Argel, aunque no a los baños. Escapa gracias a su arte y su inteligencia y logra por fin llegar a Nápoles, de donde debería embarcarse hacia Famagusta para dejar ahí el libro. Ahí, sin embargo, la Historia y el amor se atraviesan en su camino.

Gitana granadina, que pese a haber conocido muy pronto la desgracia expresa en su baile su origen gitano, la hibridez de la sociedad andalusí y la pérdida de esta, María es un personaje vital, que mantiene su alegría de vivir. En su determinación inicial de cumplir su misión, liberadora, y, por tanto, de trascendencia histórica, parece encarnar el afán de resistencia gitano y morisco, no exento de trazas de la fortaleza y astucia (aunque sin los embustes) de los pícaros de su época. María, adolescente cuando inicia su entrenamiento y muy joven cuando fascina a Nápoles con su baile, se mantiene pura moralmente en un ámbito donde la pureza máspreciada es la de la sangre y donde la moral, en cambio, se caracteriza más por la ambigüedad y la apariencia.

La pasión, como en muchas novelas e incluso en alguna novela ejemplar cervantina, irrumpe de pronto para cambiar la conducta y la suerte de la protagonista. Cortejada por un capitán español que se unirá a las tropas cristianas al mando de Don Juan de Austria, el vencedor de Galera y mano armada del rey a quienes gitanos y moros deben su desgracia, cede a la seducción de la riqueza y la cortesía y luego a la ilusión del amor. Olvidada de su misión, ignorante del padecer de su padre que, tras escapar de las galeras, la ha encontrado sin hacérselo saber, la gitanilla disfruta de las riquezas —mal habidas, subraya la voz narrativa— de Don Jerónimo Aguilar, de la adulación de músicos y “amigos” y “pierde la cabeza” (p. 254). Lo que no pierde es su sentido de la honra: mujer digna de su tiempo, María valora su virginidad como su “joya máspreciada” y aun en la fiebre amorosa se mantiene casta. Su afán de preservar su dicha, y su falta de sentido de la realidad son tales, sin embargo, que se atreve a advertir a su amado que sólo se le entregará después del matrimonio. Semejante idea provoca

risa y un alud de mentiras en Aguilar, quien jamás había pensado “casarse con una gitana, desprovista de dinero, honor, prestigio, familia” (p. 269), y quien, como hombre apegado a las convenciones de su tiempo, piensa que “el matrimonio es para afianzar posiciones y hacer mayores las riquezas” (p. 269), y que a las mujeres se les puede engañar con bellas palabras.

Tan pura como la gitanilla, María confronta un destino distinto al de la protagonista cervantina. Ella no puede escapar a la diferencia de linaje y sangre. Es hija de Gerardo, el “rey del pequeño Egipto”, no de hidalgos cristianos viejos, y carece de dote. Más atrevida que aquella, sigue el camino de algunas protagonistas del teatro de la época: cuando su amado se embarca en la Real para ir a combatir a los turcos, trueca sus ricos vestidos por un atuendo varonil que le permite hacerse pasar por pintor en la misma nave.

En esta transformación de María la bailaora por la pasión, convergen recursos literarios de la época en que se sitúa su historia: la figura de la mujer vestida de varón, protagonista de la novela bizantina, y elementos de la novela sentimental. El trueque de ropas encubre su condición de mujer, su juventud le permite engañar a quienes la creen un joven imberbe, el talento que antes le permitió adornar la repostería de las monjas le abre ahora las puertas a una nueva aventura, nada doméstica, inspirada por un impulso femenino que en la literatura del Siglo de Oro justifica la adopción de un disfraz masculino.

La joven que develará su arte marcial en Lepanto es una mujer fuerte y sentimental, sensual y casta, lúcida hasta que la pasión amorosa la ciega y trastoca sus lealtades. Su participación en la batalla contra los turcos es uno de los pasajes más vívidos de la novela.

En la nave capitana, la gitanilla baila con espada en mano, según Carriazo mata a cuarenta enemigos, probando el lema de su arma: “Quien toque el filo de mi espada, tocará la puerta de la muerte” (p. 155); llevada por el frenesí bélico, contribuye de manera decisiva al triunfo cristiano. Actúa como valiente guerrero aun cuando Baltazar, a quien conoció en el camino a Argel, la reconoce y descubre su corporalidad femenina. Con el pecho desnudo, María sigue matando, actuación que enardece a los soldados cristianos.

La reacción de Jerónimo de Aguilar en este trance remite a lo milagroso o a lo romántico. Quien según Carriazo es “cobarde”, se convierte en salvador de María-Pincel contra el arcabuz de Baltazar. Cuando él a su vez es herido, María se paraliza y, tras la batalla, vuelve a la condición femenina de enamorada fiel que cuida de su amado hasta la muerte y lo llora. En palabras de Carriazo, María “Peleaba como un varón, lloraba como mujer, y aullaba como una loba” (p. 357).

En este pasaje de transformaciones sucesivas, Boullosa configura a una heroína épica más atractiva que la Monja Alférez y más compleja que Claire. Aunque su vertiente amorosa resulta un tanto problemática desde la perspectiva del siglo XXI, concuerda con los códigos de femineidad de la época, que valoran en esta la deriva sentimental y justifican la ceguera de la pasión. Al mismo tiempo, la emotividad y la emoción resultan también cualidades que le permiten a María recuperar cierto sentido crítico después de la batalla.

Al encontrarse con un Cervantes enfermo y débil, la espadachina no presume sus hazañas, por el contrario, “está llena de una extraña vergüenza” (p. 392), no se identifica ya con los soldados, ni con su gloria. Su orgullo de heroína, sin embargo, no se desvanece del todo: siente rabia cuando De Soto, vocero de Don Juan de Austria, menosprecia su valentía por su condición femenil, y como gran concesión le permite quedarse entre las tropas como soldado raso, sin premio alguno: “A mí, que fui una valiente, que fui guerrera en buena lid, me pagan con nada: con sueldos de hambre que muy de vez en cuando arriban” (p. 406). Aunque Cervantes la compensa armándola caballera de la Orden del Toisón de Oro, la gitana bailaora decide retomar su propio camino, volver a Nápoles.

Como explica la voz narrativa, María ha empezado a reconocer el error de participar en una guerra que no es la suya, de ahí parte de su vergüenza. Por otra parte, es evidente que no se ciega ante el horror de Lepanto, al que mira de frente. Tan estremecedor es el espectáculo que la rodea que advierte a Cervantes: “No querrás ver el mar de Lepanto” y no se lo describe. La imagen del mar ensangrentado, cubierto de cadáveres, donde los vencedores saquean los barcos y los despojos de los vencidos, impone un silencio opuesto a las proclamas y cantos

épicos que justifican como hazañas y triunfos lo que, desde otra perspectiva, son acciones bárbaras.

Pese a su cambio de bando, María es más que una guerrera traidora a su causa. La fuerza de sus contradicciones no se debe sólo a “debilidades” o “fallas trágicas”, sino también a las características de su condición de mujer y de la sociedad convulsionada a la que pertenece. Ante Cervantes, lo que María reconoce y se niega a la vez, es un asunto personal: las motivaciones de su acción, inspiradas en una pasión ciega y en un cálculo equivocado. Pero es también una cuestión social que atañe al libre albedrío —recurriendo al vocabulario de la época—, a la libertad y al destino. Su situación nos lleva a preguntarnos ¿en qué medida el ser humano, y en este caso la mujer del siglo XVI, escoge libremente, o hasta qué punto su “destino” está determinado por su condición social? O, asunto más espinoso, ¿en qué medida María traiciona a quienes le enseñaron, con otros fines, que “el corazón manda”?

Al contarle su historia a Cervantes, como le habría gustado vivirla, para que la inmortalice como personaje en un futuro relato ficticio, la propia gitanilla borra su faceta heroica y, con ella, su falla de deslealtad y traición. En esa vida imaginaria, deseada, María se despoja de sus cualidades “varoniles” sin por ello adoptar una pasividad “femenina”, y borra, con el desenlace feliz, los obstáculos a su propia felicidad amorosa. La novela de Boullosa no sugiere con esto que María traiciona su origen gitano, sino que apela al potencial de la literatura para darle a una protagonista desdichada la vida que le habría gustado vivir, así sea dentro de los límites de la imaginación en una mujer de su época.

En la transformación de María después de Lepanto y en su diálogo con Cervantes, Boullosa retoma el tópico de la pasión desdichada, pero lo inscribe en un marco más amplio, histórico, social y comunitario, que resulta más decisivo. Si la protagonista reconoce al final el sentido de sus actos, en cierto modo está actuando como personaje trágico a punto de toparse con la fatalidad del destino, un destino escrito tiempo atrás, así sea en una promesa impuesta: el juramento de lealtad que Zaida impusiera a Luna de Día y a María antes de la salida de esta de Granada.

Desgarraduras: Zaida, sobreviviente y sicaria

El acontecer histórico y las pasiones y lealtades encontradas que extravián a los personajes de lo que habrían podido ser —en otra época y no sólo si no se hubieran equivocado— marcan tanto a María como a la sociedad granadina y a Zaida, su antigua amiga dispuesta ahora a cobrarle lo que considera su traición.

En la hija de Yusuf y aguerrida defensora de Galera, se entrecruzan con mayor intensidad aún las desventuras de un destino individual y los influjos de una época conflictiva y violenta. La antagonista de María, valiente, heroica y vil, es quizá el personaje más siniestro, conmovedor y de más terrible actualidad en la novela. Su figura desde el pórtico de Galera es la de una sobreviviente convertida en máquina de matar por la violencia exacerbada que ha atestiguado y experimentado.

Ser sobreviviente en este caso implica más que cargar con culpa y duelo. A diferencia de María, Zaida no olvida su identidad, su origen. Al perder una primera misión, la de defender Galera, se impone otra, menos constructiva, más brutal. Despojada de afectos y lazos familiares y comunitarios, se ha convertido en un ser arrinconado, semejante a un animal perseguido. Con la destrucción de la comunidad plural granadina, sugiere la novela, se perdió una tradición, un modo de ser, una cultura, una forma de convivencia, un sistema de valores que daba sentido al ser y al actuar en el mundo. Las pérdidas personales y la experiencia de la violencia extrema, sugiere la autora implícita, deshumanizan, en el sentido de perder la capacidad de empatía y de reconocimiento del otro, de normalizar y justificar la propia violencia como defensa necesaria ante el “enemigo”. Zaida así justifica su sed de venganza contra quienes, a sus ojos, la han traicionado, y cristaliza en su “enemiga”, María, sus miedos y odios, su dolor y su afán de exterminio.

En *Precarious life*, escrita como esta novela a la luz del 11 de septiembre del 2001, la filósofa Judith Butler habla de las vidas cuya pérdida no se reconoce porque se les ha relegado al margen de la comunidad humana o se les ha negado su condición humana. Contra la reducción del otro al “enemigo”, plantea, retomando a Levinas, la necesidad de reconocer y reconocerse en el otro para reconocer la

propia vulnerabilidad, la precariedad de la vida, bajo la sombra de la violencia. Reconocer al otro es mirar su cara, ver en ella la humanidad de la persona, la fragilidad de su existencia y revalorarla, para ser capaz de llorar su pérdida también. Butler señala así mismo la necesidad de “interrogar el surgimiento y desvanecimiento de lo humano en los límites de lo que se puede saber, oír, ver, sentir” (Butler, 2004: 151).

Mientras que a María su autora le concede un espacio para la recuperación de su humanidad, de su ser humana, con sentimientos, sueños, esperanzas de “otro modo de ser”, así sea en la literatura, Zaida queda al margen de los afectos y pasa a formar parte de quienes ven el mundo en blanco y negro. Su autora no la crea, sin embargo, como un monstruo, aunque la voz narrativa se refiera a veces a ella como un ser sólo lleno de odio, “una venganza a medias viva” (p. 227), pues a través de su historia deja ver el impacto de la violencia extrema del contexto social, en la configuración y transformación de su persona.

Sucesivamente testigo, víctima y agente de la violencia más atroz, Zaida pierde la capacidad de re-conocer al otro como tal. Tras enfrentarse a los enemigos de su pueblo y su familia en Galera, ve en quienes no piensan y actúan como ella sólo la cara del enemigo.⁴ Una vez que ha perdido a sus seres queridos —a su madre y su abuela masacradas, a su padre y antiguos amigos alejados o extraviados—, su vida se convierte en un encadenamiento de crímenes. Zaida deja atrás su patria destruida y emprende el camino en busca de su antigua aliada, María. Va también en busca de quienes ella ahora desprecia, para vengarse. En la lógica de la violencia que ha vivido y la rodea, resulta casi inevitable que se vuelva cabecilla de una banda de forajidos y actúe como sicaria, y ya no como heroína que defiende una causa.

Zaida llega a Nápoles cuando la bailaora, transformada en Pincel, ha zarpado en la Real. Encuentra a Gerardo, el padre de María, a Carlos y Andrés casi enseguida y descubre que su antigua compañera se ha unido a las tropas cristianas en busca de Jerónimo de Aguilar, soldado del destructor de Galera. Más lista y rápida que María, descubre también que esta ha mandado enterrar el libro plúmbeo y ha abandonado, así sea por un tiempo, su talismán, la cruz morisca que debiera protegerla y recordarle su misión.

El enfrentamiento final con María, quien para ella representa la mayor traición a su origen, a su comunidad, a su misión y a la amistad, corresponde desde luego a su transformación en una mujer despiadada. Este cambio, sin embargo, no es irracional; se debe al impacto de la violencia continua y demoledora que ella ha vivido y que ha aprendido a reproducir, primero para defenderse y defender a los suyos, luego para vengarse de su muerte.

Zaida queda varada en Venecia, las venas más llenas de rabia que nunca. Había soñado con unir sus fuerzas a María, para eso la quería, para incorporarla a su banda. Nápoles la recibió con la nueva de que, en lugar de contar con una aliada más, tiene en la lista un mayor número de enemigos. La nueva ha privado a Zaida de lo único amable que ella creía le restaba en el mundo (p. 278).

A la vez inhumana y demasiado humana, en Zaida se cruzan las fronteras del bien y del mal, se asienta el fanatismo, se percibe un ideal inalcanzable y una lealtad imposible a un bien superior ya extraviado. Aferrada al pacto que ella le impusiera a María: “Si una falta [...] le haremos pagar con la vida” (p. 157), más que simple vengadora, Zaida parece erigirse en fuerza del destino, en agente de una muerte anunciada.

Así, cuando alcanza a María en Mesina, ignorando que esta ha dejado a las tropas cristianas para retomar su vida anterior, Zaida la acecha en la calle. No la interpela más que para detener sus pasos. Su voz sólo se alza como advertencia final, cuando la insulta —“¡Ten! ¡Mierda! ¡Traidora!”— y se abalanza sobre ella y la apuñala hasta partirla “el corazón en pedazos” (p. 425). Este asesinato brutal, sin mirar a su víctima, sin explicación, es un acto de venganza y un castigo. Zaida cumple así su parte del pacto contra quien ha roto un juramento de lealtad. Mata “a la deleznable amiga de los cristianos, a la asquerosa soldada de su ejército contra los mahometanos” (p. 426). A sus ojos, nada perdona que María haya roto todos los lazos de lealtad que, por origen y afinidad, debería haber preservado y honrado siendo fiel a su misión.

Lejos de preguntarse, como podemos hacerlo nosotros, ¿hasta qué punto se debe lealtad a la sociedad y a la historia cuando se contraponen a una pasión personal que la sociedad y su tradición

también han alentado?, Zaida, según la voz narrativa, ejecuta “una matanza tras la otra, mecánicamente, sin pensar, sin sentir” (p. 426). No hay en ella resquicio de amistad, capacidad de afecto o amor, la violencia es ya su única pasión o el único motor de sus acciones.

En este personaje, mujer heroica en Galera, sobreviviente tras la derrota, sicaria y vengadora, Boullosa ha recreado y renovado la figura de la “enemiga” del orden, la imagen de la mujer furiosa, desquiciada, cuya destructividad alcanza lo monstruoso. Su muerte, que le impide realizar la hazaña —o crimen— de matar al sultán Selim II, traidor a su hermano y engañador de su propio padre, no es la de una liberadora de su pueblo, ni le devuelve algo de la dignidad perdida años atrás. Muere como sicaria atrapada en su propio círculo letal, por desmesura, podríamos sugerir. Se siente, en efecto, tan intocable, ¿invencible?, que confía sus planes de seguir matando, a quien, lejos de apoyarla, la delata para salvar a sus anunciadas futuras víctimas, Leyhla y Marisol, moriscas refugiadas en Argel.

Boullosa subraya el carácter irremediabilmente destructivo, monstruoso, de Zaida, pero al mismo la configura como antecesora y contemporánea de mujeres, de personas traumatizadas por el horror continuo o recurrente, transformadas en piltrafas humanas por los golpes del destino, o, mejor dicho, por la historia del mundo, el de Lepanto y el nuestro. Por ello, pese a representar uno de los personajes más infames de la novela, sobre todo como antagonista de María, Zaida es una creación poderosa, el personaje que, a mi parecer, mejor enlaza el pasado narrado con nuestro presente.

Transgresoras sin gloria, pero con historia

A través de la contraposición de Zaida y María, Boullosa retoma y transforma el contraste entre la mujer salvaje, monstruosa, y la civilizada o civilizadora; va más allá de la recreación o adaptación en clave femenina del heroísmo épico. *La otra mano de Lepanto* da vida a personajes y relatos que recuperan, reinterpretan, desbordan el marco épico y sus códigos (una de las características del género novelesco) a la vez que reivindica a figuras femeninas que podrían o deberían haber sido reconocidas y celebradas por sus hazañas, épicas o no, y su afán de

vivir, aun transgrediendo las normas de su tiempo. En sus contradicciones, fallas, trágicas o mezquinas, sus protagonistas rebasan la inmovilidad y atemporalidad de los héroes épicos y, sin escapar del todo de los confines del siglo XVI, apuntan hacia el futuro, nuestro presente.

María alcanza la condición de heroína épica a ojos del cronista Carriazo, y de quien lee. La pierde, o no la merece, a los ojos de la autoridad —y su mirada patriarcal— por ser mujer. Sus motivaciones, por otro lado, permiten poner en cuestión sus actos porque, lejos de inspirarse en una causa elevada (como la que le encomendara Farag), se derivan de una pasión amorosa errada, que, desde una perspectiva épica o político-patriarcal, sería una debilidad femenina, y, desde una mirada crítica, resulta un autoengaño. El argumento de participar contra los turcos para preservar el dominio cristiano en Famagusta y así poder cumplir su misión, que se da para justificar su decisión de embarcarse en la Real, es, como ella reconoce demasiado tarde, un equívoco, un cálculo errado.

Zaida, por su parte, pierde su efímero carácter heroico al transformarse en máquina de muerte. Si bien en una batalla su afán de venganza podría encontrar un desfogue justificado y ser elogiado en una crónica de vencedores, o en un relato de resistencia desesperada, su historia carece de aureola. Después de Galera no combate como una leona, por usar una expresión bélica: mata a sangre fría, y, peor, asesina a su enemiga cuando va desarmada.

La construcción de estos personajes contrapuestos implica, por un lado, un reconocimiento de la capacidad heroica de las mujeres. Fue heroica Zaida, como lo fueron otras mujeres históricas que resistieron hasta la muerte ante tropas que aniquilaron ciudades sitiadas. Fue heroica María, al estilo de los héroes cantados en las canciones de gesta o de la Monja Alférez. Pero ese heroísmo en el campo de las armas no sigue del todo el patrón masculino en el caso de María, ni mantiene aureola gloriosa alguna en el caso de la vengadora Zaida. De ahí que la inclusión de estas mujeres en el elenco heroico lleve a preguntarse por los límites y contradicciones del concepto de heroísmo ensalzado en el contexto bélico.

Por una parte, se trata de mujeres que, si bien siguen ciertas pautas del héroe masculino y exhiben cualidades de valor y entereza, destreza con las armas y capacidad de combate, contradicen la inmutabilidad que se otorga a los héroes ensalzados en la épica. En el caso de María, el develamiento de su cuerpo, su identidad de mujer no congela su acción en la batalla, pero reduce su significado a ojos de quienes habrían de premiarla. A Zaida la derrota no la convierte ni en heroína ni en mártir; y su falta de grandeza de alma, o de miras, le impide ser vista como leal defensora de su pueblo.

Por otra parte, las reflexiones acerca del sentido de los hechos históricos y en particular de las acciones bélicas que abundan en la novela, ya en voz del narrador, ya en la de personajes como Carriazo, cuestionan una y otra vez las interpretaciones unívocas o maniqueas. Las hazañas de unos son atrocidades en la visión de otros. La historia gloriosa que escriben los vencedores es la crónica de la barbarie que narran los vencidos. El héroe de unos resulta el enemigo de los otros, al que rara vez se le reconoce su valor, si no es para justificar una derrota “digna” o la intensidad de la resistencia.

En este entramado de reinterpretaciones de la Historia, también el heroísmo épico en femenino está sujeto a los sesgos del observador y se lee desde perspectivas diversas. A Zaida, la autora implícita la reduce muy pronto a “cuna de muertos” y su trayectoria confirma la primacía de su sed de venganza. A María, el cronista de Lepanto la ensalza y exalta sus hazañas; Don Juan de Austria y su vocero la reducen a excepción que confirma la regla de la subordinación femenina: se perdona su transgresión al código masculino, incluso se tolera su continuada presencia entre la tropa, pero no se le premia; se le acepta sólo como combatiente, no como persona, por el solo hecho de ser mujer. La autora implícita, a su vez, le otorga el arte de la espada y un arrojo singular, pero le niega una muerte heroica o siquiera una “buena muerte”, parece confirmar así que las heroínas pueden tener historia, pero quedan fuera de la gloria épica.

Por último, en la medida en que ambas protagonistas se configuran como producto de su época, de sus contradicciones, límites y arbitrariedades, la novela que les da vida pone en cuestión el heroísmo épico mismo y, en tanto creación posmoderna, los relatos monológicos,

literarios o históricos, del pasado. La autora implícita muestra, a través de la experiencia de las víctimas, los ultrajes que imponen los héroes de los cantares gloriosos y de las historias oficiales escritas por el vencedor. Muestra también los obstáculos que se imponen a las mujeres, a las comunidades y pueblos sometidos, que aspiran a vivir en libertad o conforme a sus aspiraciones.

En tanto personajes novelescos, Zaida encarna el trauma y el horror, el potencial del mal que se desata en contextos desgarrados. María, en contraste, inspira admiración y empatía, no tanto por su maestría con la espada, aunque esta se valore, sino por su arte, su resistencia ante la desgracia, y su anhelo de felicidad. Su dimensión épica es sólo un rasgo de su personaje, no es un accidente, pero tampoco su faceta más determinante. Su valentía, sus afectos, y con estos sus contradicciones; sus acciones y sus fallas, su lucidez tardía y su deseo de rebasar la infelicidad de su historia, así sea en un relato ficticio, le dan textura y profundidad a su vida y hacen de ella un personaje complejo, cuya vida (novelesca) es digna de ser recuperada, contada y cantada.

Bibliografía

- Arias, Jesús (29 de junio de 2000). El Vaticano devuelve a Granada los “Libros plúmbeos” del siglo XVI. *El País*, “Cultura”. Disponible en: <http://www1.udel.edu/leipzig/270500/elc290600.htm>
- Boullosa, Carmen (2005). *La otra mano de Lepanto*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, Judith (2004). *Prekarious life. The power of mourning and violence*. Londres/Nueva York: Verso.
- Burke, Jessica (2005). *Bodies in transition: identity and the writing process in the narrative of Carmen Boullosa*. Tesis de doctorado. Princeton University.
- Castro, Américo (1982 [1965]). *La realidad histórica de España*. México, D.F.: Porrúa (“Sepan cuantos...”, 372).
- Cervantes, Miguel de (1962). *Novelas ejemplares*. Nueva York: Doubleday (Col. Hispánica).
- Erauso, Catalina de (1626). *La Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso. Autobiografía*. Disponible en Biblioteca Digital Andina:

<http://www.comunidadandina.org/BDA/docs/PE-OC-0001.pdf>

Navas Ocaña, Isabel (2008). Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas castellanas medievales. *Revista de Filología Española*, vol. LXXXVIII, núm. 2: 325-351.

¹ Todas las citas de la novela se tomaron de Boullosa (2005).

² Como los ha llamado Jessica Burke en su tesis doctoral *Bodies in transition* (2005).

³ Los libros plúmbeos “descubiertos” en el Sacromonte de Granada a fines del siglo XVI son una falsificación de los moriscos en un intento de detener la persecución contra ellos: pretendían hacerlos pasar por escritos del siglo I que proponían un sincretismo entre el Islam y el Cristianismo. Enviados al Vaticano, fueron considerados heréticos. El Vaticano los devolvió a Granada en el año 2000 (véase Arias, 2000).

⁴ Visión semejante a la que alienta a los cristianos contra judíos, gitanos y moriscos en la España fundamentalista de la época, y a la que conduce, desde el 2001 hasta hoy, a la reducción del árabe a potencial terrorista en el discurso político de Estados Unidos.

CAPÍTULO 5

Sobre el heroísmo

Ana García Bergua

En *Ébano*, el espléndido libro del fallecido Ryszard Kapuscinski, el periodista narra una escena que me ha perseguido desde que la leí. Es una escena terrible y anticlimática, pues ocurre al día siguiente de un combate sangriento entre dos tribus africanas. En la madrugada, a pesar de la sangre, la tragedia, la violencia, las mujeres se levantan muy temprano a lavar la ropa. Es una escena que me conmueve mucho, un inusitado paisaje después de la batalla. Más allá de los acontecimientos terribles, siempre hay alguien que mantiene el orden del tiempo humano, esa cotidianidad sin la que todo se desmoronaría y que consiste en comer, vestirse, tener donde sentarse, donde dormir, con independencia de todo lo demás. El que cose la piel del bisonte y quita las malezas de la cueva. Esos son los héroes para mí, que por cierto estoy muy lejos de ser una persona práctica. Ese heroísmo que no se deja amilanar para seguir sosteniendo la vida, está muy lejos del heroísmo concebido como sacrificio, el heroísmo más grandilocuente de las batallas, el del soldado que se lanza a la muerte, el bombero que desafía las llamas para rescatar al bebé. No es que no considere importante este heroísmo, si bien muchas veces me parece que tiene algo de suicida por necesidad. Este, el que me interesa, es un heroísmo silencioso, que no se suele anunciar ni se premia, pero implica trascender lo terrible de la situación para poner los ojos en lo básico, lo pequeño. Hay otro heroísmo, que corresponde a las mujeres y a otros

grupos sojuzgados cuando se ven enfrentados a hacer algo de sus vidas más allá de los límites que se les han impuesto.

Quizá esta idea ha sustentado a algunos de los personajes de mis novelas —no a todos—, pues desconfío de la pureza del heroísmo o del heroísmo como gesto teatral, como propaganda. Ya he hablado en otros lugares del afán que me impulsó a desarrollar al capitán Arnaud, el héroe de Clipperton, como personaje ficticio. Quería desentrañar la naturaleza de aquel gesto heroico con el que se negó a aceptar el rescate de un buque norteamericano. ¿Sabía que el ejército mexicano, que ya no existía como tal, nunca enviaría por ellos?, ¿estaba verdaderamente dispuesto a morir por la patria —una patria abstracta, destrozada, desconocida— junto con sus soldados, las mujeres, los niños? Cuando escribía la novela, leí la escena contada en otras dos, la de Laura Restrepo, *La isla de la pasión*, y la del mismo título que escribió la descendiente del capitán, Teresa Arnaud de Guzmán. En ambos relatos se daba por hecho que esa decisión, tan dolorosa, fue tomada en el momento y con el apoyo de todos los presentes.

Los imaginaba a todos en harapos, bajo el sol, deslumbrados por aquel barco que se había aparecido como un milagro, escuchando a aquellos oficiales que contaban que México había sido invadido y que ofrecían al capitán su salvación y la de su familia. Y esa pasión patriótica que de súbito inflamaba el pecho del capitán. La situación obligaba a un heroísmo que se sabía condenado a la tragedia, era lo peor. Y aquel heroísmo era el que me obsesionaba, aquel cumplimiento del deber que no serviría para preservar la vida de nadie; por el contrario, que terminaría con todos. Era el que prefiere la muerte a la indignidad, pero en este caso la dignidad estaba tan sólo representada por la idea romántica del patriotismo en la soledad de una isla que en realidad era una piedra. Cuando poco después los hombres, los héroes de aquella historia, se lanzan al mar desesperados y pierden la vida, las mujeres tienen que levantarse a lavar la ropa —como aquellas que describe Kapuscinski—, continuar con la vida a la espera de que alguien las rescate, prolongar el aliento vital para sus descendientes. Y sin embargo Luisa, pasada la tragedia que para ella y sus hijos tiene consecuencias terribles, luchará porque se reconozca el heroísmo de su esposo, no el suyo ni el de las mujeres, que me parece mayor.

Mis primeros cuentos hablaban de esta especie de heroísmo en un tono más humorístico. Pienso en uno que se llama “El día en que se nos apareció Santa Brígida”, en el que un batallón es guiado por una santa a un precipicio, y otro, “La fusca y el pusilánime”, en el que un hombre que debe cubrir una venganza termina dando la razón a aquellos a quienes tiene que matar (ambos incluidos en *El imaginador*, de 1996). Creo que desde entonces he desconfiado del heroísmo grandilocuente. Y es que, aparte del caso de *Isla de bobos*, que me interesó escribir por esta necesidad de mantener ciertas ilusiones —engaños se les podría llamar para no idealizarlas— en medio de la soledad y la desgracia, esa invención que nos hace a fin de cuentas humanos, los personajes de mis novelas y cuentos suelen ser bastante hedonistas, amantes del estar aquí, en la única vida que creo tenemos, una vida que busco reivindicar. Cuando se publicó *Isla de bobos*, la periodista Mónica Maristáin me preguntó en una entrevista sobre el papel del miedo. Le dije que el miedo es muy importante para preservar la vida, como el dolor lo es para avisar que algo amenaza al cuerpo. La ausencia de miedo del heroísmo grandilocuente es también garantía de muerte.

Fuera de los protagonistas de *Isla de bobos*, muchos de mis personajes podrían no ser exactamente ejemplares, si acaso no fuera de la urgencia de vivir. Tanto Sibila, la viuda de *Rosas negras*, como Maite, la esposa del publicista pícaro en *La bomba de San José*, o Artemio el protagonista de *Púrpura*, se buscan en destinos que no son los que se les han asignado. Una viuda de finales del siglo XIX, un ama de casa a comienzos de los años sesenta, un *gay* pueblerino en los años treinta o cuarenta, los tres aspiran a encontrar la razón por la que están en este mundo, no una razón metafísica, sino otra profunda y placentera dentro de la creación (la carpintería, la escritura, la danza), más allá de matrimonios, sexualidades, convenciones, y creo que eso es lo que les da cierta fuerza, con todo y la ironía con que no puedo evitar tratarlos. Los tres siguen la verdad de sus deseos vitales y tratan de que sea esta la que configure sus destinos, con las consecuencias que esto trae para la trama de las novelas que protagonizan, una verdad que relaciono también con la escritura. A diferencia de ellos, el protagonista de mi primera novela, *El umbral*, es un muchacho que se sacrifica por un destino muy relacionado con la inspiración artística y el deseo. Algo

parecido sucede con la protagonista de la novela más reciente, *Fuego 20*.

Ahora que lo pienso, quizá existe cierta valentía en la creación artística. Esta implica apartarse de la tribu para buscar a solas algo profundo que prescinde del grupo, aunque en el fondo hable de este y de la condición humana. El que pinta en las paredes de la cueva se aparta de los héroes de lo urgente y las heroínas de lo cotidiano; ni persigue al bisonte, ni ayuda en la cocina. En cierto modo es un egotista y trabaja con la espada de Damocles del rechazo del grupo, a la espera de que el resultado de su apartamiento lo salve y le restituya un lugar. Es una apuesta complicada que casi nunca funciona, excepto cuando se logra trascender lo inmediato, decir algo que no se había escuchado de esa manera. No sé si es muy forzado relacionar esto con el heroísmo, pues en este caso no se trata de salvar a nadie. Quizá sí, de salvarse.

En algún momento de los años noventa, cuando trabajaba como asistente de investigador, conocí del episodio de la isla Clipperton, pues la editorial pensaba realizar un video al respecto. En ese momento, se me encargó que transcribiera algunos documentos que se encontraban en archivos, más los que pudiera hallar: así, transcribí el expediente del capitán Ramón Arnaud que se encuentra en el archivo de la Secretaría de la Defensa Nacional (sin el respaldo de la editorial hubiera sido imposible entrar a este) y encontré, buscando en el Archivo General de la Nación, algunas cartas que la viuda de Arnaud había enviado al gobierno de Obregón rogándole que la ayudara económicamente y reconociera el heroísmo de su esposo. Otros documentos que copié, muchas veces a mano, fueron algunas notas periodísticas sobre el suceso, especialmente del periódico *El Universal*, y una de *El Demócrata* que reseña el día en que se rescató a las mujeres y los niños, así como su llegada a Salina Cruz.

Pasó el tiempo, y si bien la editorial no llegó a realizar este video, la historia siguió danzando en mi cabeza. Ciertamente era una historia fantástica, una historia de novela, que se podría reseñar como si fuera la sinopsis de una película:

En el México revolucionario de 1913, el caos que reina en el ejército a raíz de las luchas entre el gobierno de Victoriano Huerta y el ejército constitucionalista provoca que no lleguen más bastimentos a la isla de

Clipperton, una isla en el océano Pacífico, a 945 kilómetros del puerto de Acapulco. Los habitantes de la isla —un piquete de soldados establecido ahí por el gobierno de Porfirio Díaz para asegurar la soberanía de México sobre ese territorio, sus mujeres y sus hijos, así como los trabajadores de una compañía norteamericana explotadora de guano— sobreviven con sus reservas a la espera del barco que cada cuatro meses les llevaba víveres y noticias de tierra firme. En la isla no hay nada más que pájaros bobos y cangrejos. A lo largo de los años, el capitán ha tratado de cultivar vegetales en aquella tierra yerma, sin ningún resultado, de modo que el escorbuto diezma a la guarnición sin misericordia. En junio de 1914, un vapor norteamericano llega a rescatar a los trabajadores de la compañía, y sus tripulantes ofrecen al capitán y a su familia llevarlos a Estados Unidos para que desde ahí viajen a México. El capitán se niega a recibir esta ayuda, aduciendo que él tiene encomendado defender la soberanía nacional y que sería una indignidad aceptar el ofrecimiento del gobierno extranjero invasor. Es así como se quedan abandonados en Clipperton el capitán con sus soldados, mujeres y niños, a la espera de ser rescatados por el gobierno mexicano, el cual nunca envía un barco a buscarlos. Poco después, el capitán y sus soldados mueren al tratar de alcanzar un barco en una pequeña balsa y quedan las mujeres y los niños a merced del farero, un mulato de Guerrero que se declara rey de la isla y abusa de ellas, incluso asesina a una mujer y una niña. Las mujeres terminan matando al farero y finalmente son rescatadas, junto con los niños, por otro barco norteamericano.

La historia de Clipperton es de por sí irreal: parece como si un novelista la hubiera concebido, y sin embargo es algo que ocurrió. Como decía, danzaba en mi cabeza al punto de que, incluso tras haber concluido mi labor en Clío, seguí investigando sobre el tema: leí lo que se había escrito sobre ella, incluidas algunas novelas, entre las que cuento el libro de 1954 *El capitán Arnaud*, de Francisco L. Urquiza —quien, sospecho, ayudó a la familia después—; la novela escrita por Teresa Arnaud de Guzmán, nieta del capitán Arnaud, que se llama *La tragedia de Clipperton*; *La isla de la pasión*, de Laura Restrepo, cuya primera edición data de 1989 y fue reeditada en 2005; y una francesa, que se titula *El rey de Clipperton*, de Jean-Hugues Lime. También se

encuentra el libro de Miguel González Avelar que aborda desde el punto jurídico el asunto de la pertenencia de la isla a México. Junto con dos obras de teatro —una de ellas de David Olguín—, muchos reportajes y notas periodísticas, e incluso una película del Indio Fernández. Todo ese material constituía una interesantísima muestra del carácter narrable de la historia de Clipperton. De hecho, pocos años después de publicada *Isla de bobos* el novelista Pablo Raphael publicó su *Clipperton*, en la que busca totalizar, según entiendo, todos los aspectos de esta historia, pero me temo que a su novela acerca de Clipperton seguirán otras más. Los trabajos sobre la isla son reflejos de la fascinación que despierta su historia, con todos los ecos que de ella se desprenden, ya sea el aspecto robinsoniano de los náufragos que luchan por sobrevivir, o el de las atrocidades de la conducta humana en una situación de aislamiento, representadas en la tétrica historia del farero, y desde luego, algunas muy documentadas y otras más fantasiosas.

Algo sin embargo me faltaba en las versiones anteriores cuando escribía la novela: se daba por sentada la lógica del capitán Arnaud al negarse a ser rescatado por un barco extranjero con el afán de que su ejército, el ejército federal, les enviara un barco. ¿Imaginaría él que ese ejército prácticamente inexistente, según el propio capitán norteamericano les explicó, estaría en posibilidades de rescatarlos? ¿Preferiría perder la vida, junto con todos sus soldados y seguramente sus familias, esperando la entelequia de una patria agradecida? Yo me preguntaba si alguno de los generales del ejército porfirista —hombre práctico que no solía arriesgar a sus hombres así como así— hubiera actuado de la misma manera. Otra cosa que me inquietaba era el personaje que había tomado aquella decisión heroica: el expediente del capitán sugería a un hombre educado, que hablaba tres idiomas, el cual en un principio desertó del ejército y purgó por ello cinco meses de cárcel en Santiago de Tlatelolco; que fue enviado a Clipperton sin desearlo, un poco como de castigo, como si el ejército federal no supiera bien a bien qué hacer con él, y que, enfermo de los riñones por la mala alimentación en la isla, pedía constantemente permisos para regresar a tierra firme. ¿Cómo un hombre así, maltratado por una estructura rígida que lo hizo capitán hasta 1913, llegó a pensar que

México, que ese México representado por el ejército federal, lo rescataría, le agradecería el gesto heroico y lo recompensaría quizá con otro ascenso? Ese asunto me pareció de lo más interesante, sobre todo porque el México cuyo rescate esperaba el capitán ya no existía, había desaparecido a raíz de todos los movimientos revolucionarios: el gobierno de Victoriano Huerta, el último que mandó a Arnaud a la isla, no había resistido el empujón de la historia que haría surgir el México revolucionario y después el México del Partido Revolucionario Institucional (PRI). El capitán Arnaud y sus soldados eran, literalmente, seres arrastrados por la historia que en un momento dado creyeron que su decisión sería tomada en cuenta en medio del gran oleaje de los acontecimientos. O quizá que, al cumplir con su deber, protegiendo la soberanía en la pequeña roca de Clipperton, abrazaban el destino heroico al que quizá aspiran los soldados. El heroísmo de Arnaud es trágico porque borda en el vacío de un país que, él no lo sabía a ciencia cierta, había dejado de existir. Es un heroísmo tan desesperado e ingenuo como el espejismo con que él y su esposa vivieron en Clipperton, como el acto de lanzarse a las olas en una balsa con todos los soldados.

Cuando empecé propiamente la redacción de la novela, a comienzos de este siglo, el México del PRI también dejaba de existir; era también el tiempo de la caída de las Torres Gemelas y la guerra de Irak, cuando las ideas sobre el patriotismo y el heroísmo se pusieron tan en duda frente a los intereses que las impulsan y, sobre todo, los muertos que de ellas resultan. En esta idea sobre los resultados del heroísmo abstracto y engañoso, me sentía reforzada por las cartas de la viuda, por su triste destino tras haber sido rescatada: mendigando una pensión, alimentando a duras penas a sus hijos y sin poder atenderlos a ellos, ni a sí misma, de las terribles secuelas del escorbuto, mientras suplicaba al gobierno mexicano —un gobierno y un ejército que nada tenían que ver con los que mandaron al capitán Arnaud a la isla— que reconociera el gesto heroico de su esposo.

Sabía que una visión semejante no era sino uno de los miles de reflejos que la historia de la isla desprendía, una entre muchas interpretaciones, por lo que no hubiera sido justo con las personas reales utilizar sus nombres. Evidentemente, la recreación del drama de

Clipperton debía ser ficticia, para poder explorar con libertad una probable interpretación del heroísmo del capitán Arnaud, sus resortes y sus consecuencias, las pulsiones que animan la conducta humana, el sentido de la idea de patria y del sacrificio con una visión teñida por los acontecimientos de ese momento. ¿Eran héroes los soldados norteamericanos que morían bombardeando Irak para supuestamente defendernos de unas armas químicas inexistentes; lo serían aquellos que murieron en Vietnam, o los soldados de origen mexicano que combaten en el ejército norteamericano? Y más que nada, perder la vida en una causa perdida o falsa y sacrificar las vidas de los demás por ella, ¿se podría considerar verdaderamente heroísmo?, ¿no existía también una pulsión de muerte, quizá inducida por las circunstancias, por el duro entrenamiento patriótico al que fue sometido el capitán Arnaud, una especie de chantaje reconocible en ciertas ideologías totalitarias, en la idea de morir por la patria?

El arte y el heroísmo se pueden unir de maneras muy equívocas, como en aquella escena de *La guerra y la paz*, de Tolstói, que, por cierto, incluí como epígrafe en *Isla de bobos*, cuando Napoleón recorre el paisaje después de la batalla y ve el cadáver del príncipe Andrei, envuelto en la bandera rusa. “Quelle belle mort!”, exclama, concediendo al heroísmo del enemigo su dignidad a través de una expresión estética. En efecto, con la representación del cadáver del príncipe Andrei, Tolstói pinta un cuadro de Delacroix y de paso retrata la ligereza y la prepotencia de Napoleón. En esa representación romántica del heroísmo no caben, desde luego, las mujeres que se levantan muy temprano a lavar la ropa, buscar agua u ordeñar a la vaca. Sin embargo, volviendo un poco a lo que escribí a comienzos de este texto, sigo pensando que son las que importan, aunque no siempre escribamos sobre ellas.

Mi interés era, entonces, entrar en la piel de aquellos personajes a partir de aquella idea que de algún modo me obsesionaba, de modo que, como decía, cambié los nombres reales para hacerlos míos. Me permití, eso sí, recurrir a los documentos de que disponía, e incluso indagué en el morbo que suscitó en la prensa la historia del farero, del rey de Clipperton que había abusado de las mujeres tras apoderarse de las armas de los soldados muertos, pues en esas reacciones se

encontraba para mí el verdadero heroísmo de la historia. Las mujeres que sobrevivieron al drama de Clipperton eran, para mí, víctimas de una idea de patria que las excluía, las apartaba de la labor de purificación que significa el heroísmo. Manchadas por haber sido abusadas por el farero y por haberlo asesinado, la historia que la prensa repetía, solazándose en el abuso, lucharon por sobrevivir ellas y sus hijos. La evocación del heroísmo de Arnaud, su exigencia de reconocimiento fue, pienso, para la viuda, parte de la necesidad de dar un sentido a la pesadilla vivida, pensar que no había pasado en balde, pues era imposible que su heroísmo y el de las otras mujeres, el heroísmo de la supervivencia, se hubiese reconocido. Coincidió con la interpretación de la doctora Assia Mohssine en ese sentido —y me da gusto haber logrado que esta se desprendiera del texto—, cuando dice en su ensayo sobre *Isla de bobos*:

El cuerpo así objetivado devalúa lo femenino, ya que las huellas del sufrimiento reducirán las posibilidades de las mujeres. Se espera de ellas, por otra parte, un sacrificio moral heroico. Si deben cargar con las marcas envilecedoras de la violación, tienen la obligación de defender un aura moral superior (Mohssine, 2019: 306).

La patria tardó en recompensar su sacrificio, pero finalmente el capitán Arnaud tiene una estatua (que ha pasado del bronce al cemento) en Orizaba, su ciudad. En el monumento a Arnaud en Orizaba hay un frontispicio donde aparecen un soldado, una mujer y un niño que no sé si son la familia de Arnaud y de alguna manera hacen justicia a la idea de que todos fueron héroes. Si embargo, en el monumento, en la historia y en los documentos prevalece la figura del capitán Arnaud con su casco porfirista de tipo germánico. No sé si haya en la novela una perspectiva de género pues nunca he pensado la obra en ese sentido. En todo caso, pienso que el verdadero heroísmo se encuentra en la supervivencia y en defender la vida de los otros, lo que hicieron las mujeres de Clipperton.

Bibliografía

Arnaud de Guzmán, María Teresa (1982). *La tragedia de Clipperton*. México, D.F.: Arguz.

- García Bergua, Ana (1993). *El umbral. Travels and adventures*. México, D.F.: Era.
- García Bergua, Ana (1996). *El imaginador. Relatos*. México, D.F.: Era.
- García Bergua, Ana (1999). *Púrpura*. México, D.F.: Era.
- García Bergua, Ana (2004). *Rosas negras*. México, D.F.: Era.
- García Bergua, Ana (2012). *La bomba de San José*. México, D.F.: UNAM/Era.
- García Bergua, Ana (2014 [2007]). *Isla de bobos*. México, D.F.: Era.
- González Avelar, Miguel (2009). *Clipperton, isla mexicana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kapuscinski, Ryszard (1998). *Ébano*. Trad. del polaco de Agata Orzeszek. Barcelona : Anagrama.
- Mohssine, Assia (2019). Genre et folie dans *L'île aux fous* d'Ana García Bergua. En Stéphanie Urdician y Nadia Mekouar-Hertzberg (dirs.), *Folies, mélancolies et autres ravissements* (pp. 291-318). Binges: Orbis Tertius (Universitas).
- Lime, Jean-Hugues (2002). *Le roi de Clipperton*. París: Le cherche midi.
- Olguín, David (2006). *Clipperton*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Raphael, Pablo (2015). *Clipperton*. Barcelona: Literatura Random House.
- Restrepo, Laura (2005). *La isla de la pasión*. México, D.F.: Alfaguara.
- Urquiza, Francisco L. (1954). *El capitán Arnaud*. México, D.F.: Editorial Del Río.

CAPÍTULO 6

Heroínas en harapos. *Isla de bobos*, de Ana García Bergua^{*}

Assia Mohssine

En *Los persas*, de Esquilo, el gran rey Jerjes, tras su derrota en la batalla de Salamina, sale a escena ataviado con atuendos haraposos, como metáfora de su condición de vencido. En vez de lamentarse como correspondería a un rey, llora como una mujer. De esta manera, la representación dejaba plasmada la debilidad y vileza de un monarca que aterrorizaba a los atenienses. Sabemos que, históricamente, la batalla de Salamina no fue más que un pinchazo de aguja para el Imperio persa; también es cierto que, guiados por el afán de trascender el doloroso recuerdo de esa batalla sangrienta, los griegos eligieron las tablas por sus posibilidades recreadoras y liberadoras. Con el fin de socavar el mito hecho realidad en forma de una contienda dramática y vergonzosa, Esquilo representó al pueblo persa derrotado y a su rey vestido de mujer en harapos. Tal parece ser la estocada final que los griegos le dieron a un Jerjes fantaseado. Nada más contundente que la imaginación para alejar el fantasma de la guerra y, de alguna manera, recrear la historia.

Isla de bobos, de Ana García Bergua (2007),¹ cuenta la historia de hombres y mujeres condenados a una muerte en vida en lo individual, político y social. Imaginemos a un destacamento de soldados mexicanos con sus familias que, a instancia de las autoridades porfiristas, fue asignado en 1905 a Clipperton, una remota isla

inhospitalaria en el Pacífico, cuya única riqueza es el guano, el excremento de pájaros “bobos blancos y negros de plumaje tan suave y patitas azules” (p. 37), con el propósito de defenderla contra intervenciones extranjeras, en especial francesas. La isla acoge a esos falsos robinsones, pero su frágil equilibrio se rompe cuando en 1910 estalla la Revolución mexicana y el gobierno revolucionario decide suspender el periódico abastecimiento desde el continente. Cautivos de la isla, sin posible escapatoria, los personajes bordean la sinrazón: desde el capitán de la guarnición convencido de haber realizado un acto patriótico al rechazar la única posibilidad de rescate ocultando la idea de que su heroísmo es trágico e irreparable, pasando por el guardián del faro, quien recurre a la violencia y abusa de las mujeres tras la muerte de los soldados, hasta las mismas sobrevivientes, que, desde entonces, no pueden zafarse de su propio tormento ni de su condición de cuerpos estigmatizados y objetivados. Para ellas, la muerte es una lenta expiación a través del deterioro físico y la melancolía regresiva.

En *Isla de bobos*, nos encontramos frente a dos líneas narrativas: la primera cuenta la historia del protagonista Raúl Soulier, desde su nacimiento en 1879 hasta su muerte el 4 de junio de 1916, y la segunda es la voz de Luisa Roca, esposa del capitán Soulier, que narra desde el rescate de los sobrevivientes de Clipperton por un barco norteamericano aquel 18 de julio de 1917 hasta su muerte en el invierno de 1923. De este modo, el alfa y el omega confluyen como polos paralelos: por un lado, la juventud narcisista de un tal Raulito, convertido en Raúl Soulier, el capitán ebrio de patriotismo, y por otro, el rescate de la pequeña comunidad compuesta de nueve niños y tres mujeres —Luisa (29 años), esposa del comandante de la guarnición, su sirvienta Esperanza (22 años) y Martina (22 años), esposa de soldado—. El relato de Luisa se acoge a una línea transitada cuyo notable precedente es la *Odisea*, donde el náufrago Ulises, tras haber perdido su tripulación, cuenta su epopeya a los feacios antes de emprender, dolorido, el regreso a su patria. Sin embargo, lo que se puede tener como relación analógica —plena y asumida por la autora— entre las sobrevivientes de Clipperton y el Ulises homeriano y, por ende, entre el relato antiépico y la epopeya heroica se circunscribe a un simple punto

de apoyo en la tradición clásica que no implica necesariamente la similitud sino la posibilidad de proyectar y construir una nueva heroicidad. ¿Qué hay en común entre esas mujeres de rostro curtido por el sol y los estragos de una pesadilla indecible, demacradas y con las encías sangrentes y el Ulises vencedor de Troya perseguido por un Poseidón vengativo? ¿De qué manera la novela se apoya en la tradición clásica para reflexionar sobre la condición humana y el sinsentido de la historia? Mi lectura, más que a los lazos intertextuales, estará atenta a la construcción en la novela de un heroísmo anónimo y cotidiano, una categoría que perturba y desbarata imágenes canónicas del héroe épico típicas del relato nacional de la época posrevolucionaria. Es decir, ver de qué manera la autora puede corroer y derrumbar mitos nacionales —siendo el héroe uno de sus pilares— hasta dejarlos, como esas mujeres, convertidos en harapos.

Isla de bobos es el relato polifónico de una derrota —la tragedia de Clipperton— cuya teatralidad parece establecer un tejido con las mejores tragedias griegas, donde las voces narrativas reconstruyen los itinerarios picarescos de hombres y mujeres a punto de toparse con la fatalidad del destino. Desde su aparición en el segundo capítulo, las mujeres son al mismo tiempo víctimas y heroínas, armadas con un puñal o un martillo, salpicadas de sangre, silenciosas y feroces, locuaces y autoritarias. A estas alturas, es difícil ignorar la clara alusión a las vejaciones que padecieron: las mujeres han sido violadas y torturadas por el farero, al que asesinaron poco antes de que llegara el barco norteamericano. Heroínas andrajosas, su cíclope es un negro con el nombre mítico de Saturnino. Saturno, el dios romano —también identificado con el Cronos de la mitología olímpica—, es quien devora a sus crías por temor a ser derrocado. Sobrevivientes y victoriosas, todo en ellas nos remite al valor y a las habilidades típicas de heroínas y héroes clásicos. Pareciese como si hubieran regresado de una travesía épica donde confluyen, en un solo esfuerzo, el asesinato y la muerte, la *hibris* y la tiranía, el heroísmo visible y el heroísmo oculto. La novela nos instala ante el desafío de desentrañar la naturaleza del heroísmo: heroísmo de pacotilla o heroísmo fatal de criaturas épicas que, como mucho, son recompensa cuando no un botín, en una sociedad porfirista y posrevolucionaria profundamente machista y patriarcal. Sin

duda, es en el heroísmo épico de mujeres, en la celebración de un heroísmo pequeño y cotidiano que la autora talla su homenaje.

El mito en harapos o la historia de una historia que se sueña

La pretensión de Ana García Bergua es recrear un hecho verídico ocurrido en la isla de Clipperton, del cual supo durante sus pesquisas en hemerotecas y archivos por encargo de la editorial Clío. Para dar cabida a una escritura metaficcional, el trabajo de investigación sobre los hechos históricos se combina y se articula con el carácter inventivo. La autora trata de atrapar esa “fábula” abocada a la desmesura —por implicar, además de la *hibris* del héroe trágico, el esfuerzo heroico de mujeres— llevando al terreno de la ficción retazos invertidos de la materia épica.

Quizás lo más sugestivo de ese extraño conflicto entre lo real y lo imaginario, entre lo épico y lo trágico sea la trayectoria de Raúl Soulier que, en forma travestida y burlesca, ostenta características del héroe clásico. La primera imagen de Raúl que se extrae de la novela es la de un niño de cinco años que reconoce y disfruta de su imagen corporal en el espejo, arrastrado por su imaginación desbordante: “En un lado de mi habitación, apartado de la ventana, había un espejo grande, de cuerpo entero. Yo, chiquito como de cinco años, ya me veía grande, igual al futuro héroe que veía mi madre en mí” (p. 13). Hay un interés de resaltar, desde aquí, la naturaleza especular y tendenciosa del personaje embelesado por su reflejo en el espejo, cautivado por el anhelo de ser héroe y la certeza de que lo espera un gran destino heroico: “¿No había sido yo preparado durante todos esos años para la gran revelación de mis cualidades innatas?” (p. 15). Raúl, bajo el rótulo del expectante capitán Drogo en el *Desierto de los tártaros*, es un héroe con visos megalómanos, animado por un ego sediento de atención y reconocimiento, ajeno finalmente al rigor y la vorágine política:

Con un bigote peinado y fragante, con el uniforme, sobre todo con el uniforme, conquistaré a todas las muchachas, les hablaré en francés, en mi inglés que de nada me sirve encerrado en un pueblo (p. 21).

Optimista como el Cándido² de Voltaire, ansía ser un héroe, dispuesto a sufrir toda suerte de aventuras:

Después de todo, no era mala idea ser soldado, marchar por las plazas, morir en un lance heroico o en un duelo defendiendo el honor. Sobre todo [concede] ahora que no había tantos lances, ni en realidad tantos duelos porque los habían prohibido (p. 21).

Es difícil separar la imagen militar que se nos brinda aquí de todo el abanico de representaciones románticas, si bien paródicas, del héroe militar participando en expediciones militares y cumpliendo proezas bélicas. Arrastrado por su entusiasmo delirante, Raúl se figura en medio de lances con las balas rozando su frente o acompañado de un séquito de mujeres inconsolables llorando su pérdida. Lo que más le cautiva, finalmente, es abrazar el destino heroico que cree merecer.

En el transcurso de esa épica invertida, la escéptica y mordaz ironía de la autora —al estilo de Voltaire— logra transformar la materia épica en el trasfondo hueco de una piñata de papel maché, y el héroe en un remedo burlesco. El joven Raúl, aprendiz de boticario en la farmacia del pueblo, semejante a los mediocres Bouvart y Pécuchet que Flaubert retratara con la más cruel ironía, ansía tener un destino heroico, si bien no tiene lo sublime de un Don Quijote delirante ni la melancolía profunda de un Giovanni Drogo:

[...] quién gasta la vida a la sombra de un comercio, honorable, mas poco heroico, llenando cápsulas en medio de estornudos, fabricando recetas con polvos y elíxires que provocan ardor en los ojos. Quién se gasta en la sombra cuando es guapo, cuando tiene percha que lucir y ojos de león (p. 20).

Para cumplir esa ambición y cambiar su parco destino, decide alistarse en el ejército. Sin embargo, a medida que avanza la novela, el heroísmo innato de Raúl Soulier se ve realzado y transformado en obsesión absurda e irreal, una suerte de contrapunto trágico que adensa la grotesca vocación militar. El futuro héroe, impetuoso y soñador, de exquisita elegancia, va de desilusión en desilusión: primero debe soportar los pedos, la mugre, los carraspeos, las escupitinas y la promiscuidad de las barracas épicas, amén de los extremados castigos y chistes degradantes que ridiculizan sus ilusiones heroicas. Desde las primeras noches en el cuartel, Raúl tiene una revelación: “Tanta ternura

maternal lo había ablandado, sin duda, y esta idea de ser soldado, ahora se daba cuenta, correspondía más a las ilusiones de las mujeres” (p. 32). El honor, ahora corporal, habita criaturas bestiales que sólo “el miedo induce al respeto” (p. 36). Raúl está convencido de que se necesita una forma de “misticismo” moral para aguantar las sordideces del cuartel. Con el paso del tiempo, él mismo acaba siendo ese místico en la isla Clipperton, pero su empecinamiento lo conduciría a la perdición, tanto propia como ajena.

La experiencia militar de Raúl Soulier tiene su contrapunto en la experiencia de las mujeres de vuelta en un mundo en el que nadie las esperaba. Y no es casualidad, pues detrás de la narración en dos líneas temporales y en contrapunto hay una intencionalidad clara: la descomposición de la materia épica. No hay historia, no hay poema. Por un lado, están los sueños de un joven de espíritu romántico de poca monta, y por otro, mujeres sometidas a patrones culturales patriarcales desde donde se enmarca y construye su identidad de mujer sin poder cuestionarlos. Finalmente, sucede lo que se ha anunciado desde el inicio de esta lectura: el mito, al igual que la historia se desmorona y convierte en harapos. Y, sin embargo, todo indica que el heroísmo de Raúl Soulier —de pacotilla en sus inicios—, con el paso del tiempo, se nutre de una idea particular de la patria hasta representar “aquel cumplimiento del deber que no serviría para preservar la vida de nadie, por el contrario, que terminaría con todos” (García Bergua, *supra*).

Ahora bien, así no se trate de una visión unívoca, la patria, en general, está en harapos, a imagen y semejanza de los personajes que creyeron en ella. En el caso del hombre de armas Raúl Soulier, subyace una personificación erotizada de la patria, ya sea una mujer “de pecho vikingo, generoso” (p. 23), o una “amante insaciable” (p. 61). Y a medida que adviene la metamorfosis simbólica del personaje, se va configurando, poco a poco, otra imagen de la patria en la que esta adquiere rasgos de la “esposa que exige con sangre la devoción” (p. 61) o de la “madre muy exigente” (p. 61). Finalmente, Raúl Soulier encuentra en la patria una suerte de “mujer difícil de cortejar” (p. 78) que, sin embargo, sabe compensar el sacrificio de “quienes entendían por fin lo que significaba entregársele sin chistar, sin pensar huir nunca jamás” (p. 78). El heroísmo, en la mente del protagonista, no es sino una

reafirmación y exaltación de la virilidad: “Uno es hombre, con las potencias y las fuerzas de un hombre, y las ejerce como hombre porque es muy macho” (p. 105). ¿Fue Raúl Soulier un verdadero patriota? Sin desconocer las circunstancias que condujeron al héroe a la derrota, Ana García Bergua hace una interesante interpretación de la naturaleza compleja del personaje:

[...] el expediente del capitán sugería a un hombre educado, que hablaba tres idiomas, el cual en un principio desertó del ejército y purgó por ello cinco meses de cárcel en Santiago de Tlatelolco; que fue enviado a Clipperton sin desearlo, un poco de castigo, como si el ejército federal no supiera bien a bien qué hacer con él, y que, enfermo de los riñones por la mala alimentación en la isla, pedía constantemente permisos para regresar a tierra firme. ¿Cómo un hombre así, maltratado por una estructura rígida que lo hizo capitán hasta 1913, llegó a pensar que México, que ese México representado por el ejército federal, lo rescataría, le agradecería el gesto heroico y lo recompensaría quizá con otro ascenso? (García Bergua, *supra*).

En el infierno dantesco de la isla, Raúl Soulier asume como necesidad fatal el avasallamiento que la patria le impone:

La patria me cobraba la deuda de haber pretendido abandonarla y, además, para colmo, todavía me exigía amarla de manera incondicional. Eso no lo pedía ni la más mala de las mujeres, si acaso una madre muy agraviada (p. 131).

Por el contrario, existe otra mirada mucho más sombría y desencantada con respecto a la patria. Luisa y las demás mujeres increpan a la patria desleal, cómplice, insidiosa y perversa el no deberle nada a la morralla de mujeres y niños: “¡La patria! y por la patria padecer de hambre y por la patria ser torturadas y morir todos, también los niños inocentes. La patria se había hundido con la roca de K.” (p. 26). Cierta día, a Luisa la avasalla la visión de la patria-fantasma volcada hacia el sacrificio inútil (p. 237), la patria-quimera indiferente al dolor, que promete a sus soldados senderos de gloria y que, al cabo, los abandona. Para la superviviente Luisa, la patria mata y, por eso mismo, no merece ser amada. La patria, según la mirada de Gabriel —el hijo de Raúl y Luisa—, es tan sólo una bandera deshinchada y andrajosa, con la que se arropa antes de subir al barco de rescate (p. 171). La patria, en el fondo, es la silenciada y plácida Martina (pp. 18 y 61) que salva a las

mujeres de la crueldad de Saturnino al levantar el martillo, así su heroísmo haya sido mínimo y vano a pocas horas del rescate: “No estaba bien que llegara así, como a confesar un crimen, cuando fue algo que ocurrió por necesidad” (p. 83).

Desde un principio, pareciera que la profecía fatal estuviese en las primeras ensoñaciones del joven boticario y en las pretensiones heroicas del soldado. Soñador y onanista, Raúl Soulier participa en la “matanza heroica”³ de indios desarmados con la misma ingenuidad de un Fabrizio del Dongo, alentado por las palabras de sus oficiales: “sólo con el honor y con la sangre se construye una república” (p. 43). Donde mejor apreciamos el desmantelamiento de la figura heroica es en la construcción narrativa. Mientras el hombre sueña con ser un héroe haciendo gala de sus dotes físicas, las mujeres ejecutan proezas heroicas para sobrevivir. El juego entre analepsis y prolepsis deja todo en manos de la imaginación, resultando esta sutil y fecunda en sus fases previas y finales, al recrear lo que es previo al horror y lo que es subsecuente al honor. La paronomasia —que procede de horror y honor— cobra pleno sentido en la discordancia o *chassé-croisé* entre los capítulos que relatan la llegada del capitán y su destacamento a la isla y aquellos que narran la salida de los sobrevivientes hacia la ansiada tierra firme. Si bien el destino no asciende a fatalidad trágica, la narración parece sugerir un desenlace fatal para los hombres expectantes paralizados por sus propias contradicciones y fantasías, sin poder actuar. En líneas generales, es tangible el empeño por recuperar y exaltar la heroicidad cotidiana de las mujeres, desde su lucha por la supervivencia hasta su rescate. Así y todo, resulta impactante el contraste entre la imagen —subsecuente a la tragedia— de esas criaturas más o menos sexuadas que hablan un extraño galimatías y, de alguna manera, la decorosa discreción de tonos pastel, acidulada y completamente estereotípica que caracterizaba a las mujeres antes de su partida a la isla. En ese orden de ideas, la representación conjunta y no individualizada de las mujeres contrasta con la imagen de la masculinidad, que aparece como única y escogida. En este sentido, las náufragas nunca van solas y su “yo” está constantemente diluido en sujetos colectivos, ya sean ternarios o binarios. Parte de un gineceo, de un harén real o imaginario, a la vez víctimas y vencedoras, su grupo es

de apoyo y acción: “Sintieron que en algo se tenían que poner de acuerdo” (p. 37). Al comparecer por la muerte del farero (p. 67), tras un interrogatorio sexista y de mala fe, las mujeres se dan la mano en un gesto infantil pero gregario: “Acostumbraban a tomarse de la mano, sujetar a los niños y sujetarse entre ellas, como si la fuerza de unas sostuviera por momentos a las otras cuando desfallecían” (p. 116).

Los sueños heroicos se refieren en su expresión y valor a los sueños de mujeres. Podría pensarse que la heroicidad de esas mujeres había alcanzado su punto álgido en la isla, pero ahí no acabó su calvario. Después de su rescate y regreso a México, las sobrevivientes se enfrentan a la cuestión básica de sus posibilidades de supervivencia y, sobre todo, a la idea de haber sido deliberadamente abandonados por las autoridades mexicanas: “Pero ¿cómo era que ahora todo le parecía más difícil, incluso que en la isla?” (p. 166), se pregunta Luisa. Vapuleadas por la prensa y el gobierno, por su doble condición de esposas de soldados al servicio del régimen porfirista y... asesinas, las mujeres sobreviven a duras penas al hambre y al abandono, soñando con lotófagos y frutos de loto para olvidarse de la patria. El orden en la sociedad no había cambiado, así el heroísmo se haya invertido: las mujeres siguen siendo víctimas mientras que los hombres son héroes. Cuando los hombres muestran su valor heroico con cicatrices, las mujeres pagan con el cuerpo una supervivencia que no merece medalla ni reconocimiento. Pero los tiempos cambian, y es el hijo de Luisa y Raúl quien sugiere otro enfoque en el capítulo XXII al observar a su madre: “Él la veía como siempre, hermosa, una reina destronada, tal como estaban las cosas, pero una reina” (p. 98).

La sutil ambición de Ana García Bergua de relatar con voz audible el tartamudeo de esa aventura épica imposible hace llegar a su culmen una polifonía deliberadamente desequilibrada entre hombres y mujeres, en la que la narración coral favorece en apariencia a las voces masculinas. Así lo dejan ver los personajes anónimos que, a la manera del coro de ancianos en la tragedia de Esquilo, cuestionan el crimen y el rescate, aunque el narrador omnisciente nunca deja de aunar las partituras dispersas de ese coro popular cuando la heroicidad femenina es sospechada, como en este caso. En ese orden de ideas, el tono marcado por la ironía y la duda abre la posibilidad de desplazar el

protagonismo de los supuestos héroes, aceptados como tales, hacia las verdaderas heroínas del acontecer narrativo.

El tartamudeo, de un interés consciente en la narración, deriva también de las tensiones entre historia e imaginación, entre facticidad y fantasía de los personajes. Jugando con el horizonte de expectativas épicas del lector, la autora elude deliberadamente las referencias épicas para proporcionar, a través de planos narrativos bastante iterativos, una construcción sin palpitaciones y sin incidentes. Cierta lector sediento de aventuras insulares al mejor estilo de Julio Verne, o de hazañas prototípicas de epopeyas remotas, se llevaría más de un desengaño, pues la profética fatalidad propia de la tragedia se combina en este caso con la risa grotesca, típica de la comedia. Sólo importa el sentido de los crímenes cometidos en la isla, desde el primero hasta el último. Como Tántalo con quien inicia la maldición de la Casa de Atreo tras engañar a los dioses, o Caín que inaugura la estirpe fraticida de la humanidad, los crímenes cometidos por el ejército mexicano parecen haber maldecido el destino de todos los mexicanos.

La condición femenina en la novela de Ana García Bergua es, en definitiva, una condición de náufraga. Así, como símbolos expiatorios y con el cuerpo maleado por el escorbuto, las sobrevivientes inician una gira narrativa en la que afrontan la mirada incrédula de los aldeanos, que apenas podían dar crédito a su suerte. Frente a la historia de esas mujeres, “la reacción de todos era la misma: una mezcla de horror y fascinación frente a aquellas criaturas a las que les sangraban las encías al hablar; que se movían con dificultad pues las articulaciones les dolían debido al escorbuto” (p. 54). Al contar hasta el cansancio los hechos —sin evocar nunca los detalles del abuso sexual—, las mujeres buscan conjurar precisamente esa “mezcla de horror y fascinación” (p. 54), cuestionar lo absurdo y la vanidad de esa aventura sin nombre. Con tal postura, la autora asume lo que es, al cabo, una afrenta irónica al voyeurismo del lector del siglo XXI.

Ahora bien: si los mitos están vulnerados, digamos, degradados es porque la epopeya se sostiene básicamente en la búsqueda de una verdad sin grial, en una escritura oscilante entre la imaginación y el suceso histórico, la estrategia narrativa y la pesquisa periodística. La epicidad de la historia se funda no tanto en la aventura absurda, sino en

la improbable victoria de las mujeres sobre el monstruo negro en la remota isla del Pacífico. Con el bagaje de clichés proveniente de su horizonte de expectativas (básicamente los estereotipos del sobreviviente y la figura del monstruo destructivo, regidor de una isla peligrosa que es el escenario predilecto de locuras, asesinatos, violaciones y torturas), el lector emprende su búsqueda, pero advierte muy pronto que no va a dar con el santo grial. No hay nada que ganar, no hay nada que alimente sus expectativas, fluyen sin sorpresa los detalles de una historia cuyo desenlace ya conoce. Sólo la *hibris* del héroe trágico y la destrucción en la que desemboca logran mantener su curiosidad viva e insatisfecha. Quizás de la tensión entre epopeya, historia e imaginación surge la épica, travestida y haraposa.

Otra interpretación hace derivar la tragedia de Clipperton de un simple y desafortunado malentendido entre un hombre afeminado que busca afirmarse como hombre en la irrealidad de un destino épico y una media-Bovary idealista, convertida a su pesar en heroína de una epopeya sangrienta, vergonzosa y dolorosa. Luisa Roca convierte a Raúl Soulier en héroe fatídico cuando, en una noche de baile, se enamora de él y decide acompañarlo a la isla.

La novela alterna el pasado predictivo con el presente fatalista enmarcando el relato en dos hitos significativos: la ambición de un aspirante a héroe y su encuentro decisivo con Luisa que, de alguna manera, dignificaría y exaltaría las cualidades excelsas del futuro héroe. Es ahí donde radica, precisamente, la fuerza del matrimonio desproporcionado entre una jovencita de dieciséis años, idealista y obstinada, intrépida y valiente y un hombre diez años mayor que ella, dispuesto a sacrificarse por la patria para redimir el error cometido en su juventud: el haber desertado del Ejército. Tal es la simbología del *leitmotiv* del espejo: las mujeres son los espejos que heroizan y agrandan al hombre; sin ellas, el héroe se desvanece y deja de existir. De lo contrario, Raúl seguiría siendo un remedo burlesco, un soldado mediocre que alterna una vida en el cuartel con visitas a prostíbulos, si no se hubiese reflejado en la mente exaltada de Luisa. Por una extraña —y mística— coincidencia, Raúl “logró sentirse fuerte, una especie de caballero andante, de Cid. Él su Cid y ella su Jimena” (p. 95). La referencia a la tragedia corneliana no puede ser más clara. Raúl y Luisa,

comparados con “los novios de azúcar de un pastel de bodas” (p. 96), actúan en la isla como si fueran Adán y Eva en un paraíso infernal (p. 144), “monarcas de un reino lejano” (p. 177), como diría con gracia Shubert. Aún después de la tragedia, Luisa sigue aferrada al recuerdo imperecedero del héroe caído, ignorando su propia condición funesta: “Mi esposo fue un gran héroe, le dijo al capitán en su inglés de señorita bien educada, tragando con esfuerzo, ‘*a great man*’” (p. 26). Su fidelidad prevalecerá: “Soy la mujer de mi marido” (p. 188), avisa Luisa en su carta al enamorado teniente Scott (p. 56). Raúl seguirá siendo su “titán” (p. 154) e incluso —por una inesperada antonomasia— su “rey Neptuno curtido por las olas y por su nuevo cargo, lleno de ideales patrióticos y bienhechores” (p. 154). Para las mujeres, los espejos son, al contrario, despiadados. Los espejos no mienten ni pueden ocultar la desgracia de las mujeres:

Ya en la habitación se miraron en unos espejos grandes y constataron la tristeza de sus figuras. Sobre la cama había algunos vestidos finos para la señora y sus niños. Y las sirvientas tenían unos vestidos y habitaciones más sencillos, para arreglarse con modestia. Pero se confundieron todas, ya no sabían quién era quién, en medio del mareo y la algarabía, y todas se pusieron a vestirse como si jugaran a las muñecas. Se arreglaban y se arreglaban, pero era inútil, la desgracia se les veía por todas partes (p. 41).

Hacia una definición del heroísmo en *Isla de bobos*

El lenguaje sería el epicentro de las reflexiones acerca del sentido de los hechos históricos. Para revelar su tragedia, las mujeres hablan o escriben, y su relato, acorde a su condición de mujer, tiene acentos de sentida súplica. Las misivas de Luisa a la Administración son ejemplos de cartas escritas por mujeres, concisas y repetitivas hasta el tedio, reclamos de viudas y huérfanos desasistidos cuyo sacrificio —escribe— merece la más grande compasión (p. 191): “Ni el peor de los hombres es capaz de negarse a la súplica de la viuda de un héroe y sus hijos” (p. 97). Sin embargo, ante el silencio de las autoridades, sus esperanzas se truncan poco a poco. ¿Acaso podía sospechar que el abandono de la guarnición había sido algo planeado? Luisa se lo pregunta a su padre,

después de concluidas las festividades del recibimiento: “Me pregunto por qué, si tú y los otros ya sabían que estábamos ahí, no movieron cielo y tierra para que nos rescataran, ¿por qué nos dejaron ahí?” (p. 57). Luisa multiplica las solicitudes, mientras que Martina abandona el relato para refugiarse con su familia. Luisa escribe, Esperanza habla. La primera pide, la segunda, cual aedo incansable, cuenta a quien quiera escucharla su historia imposible: “Necesitaba sacárselo como pudiera, dejárselo a alguien más. Que la gente supiera, que el mundo se enterara de lo que habían pasado. Quizás así no tendrían que regresar al juicio” (pp. 75-76).

Quizás en la novela la cuestión fundamental estribe en la construcción del sentido. Decir lo indecible. Cada capítulo se plantea su propio reto en términos de justificación, explicación, súplica y, finalmente, catarsis. El sinsentido, apenas murmullo al inicio de la novela, culmina en aullido y, después de la muerte miserable de Luisa, deviene soplo. Entre todos los marineros norteamericanos que participaron en el rescate, el teniente Scott es el único personaje de la novela que busca darle sentido a la tragedia, ante una Luisa haraposa: “Hubiera querido revivir al negro tan sólo para matarlo con la mayor crueldad. Ella le pareció una muñeca rota. Con aquel vestido y el pelo trasquilado, parecía que alguna niña mala se había ensañado con ella” (p. 33). Atraído y conmovido por esa “muñeca rota”, entiende y acepta ser el apoyo y receptor de sus palabras, aunque el espectro del héroe franco-mexicano Raúl Soulier corta de raíz la posibilidad narrativa de un amor en forma de *happy end*.

Según las convenciones tradicionales de la epopeya, la estructura narrativa (forma, orden, sentido) guía las acciones del héroe y determina la forma en que evolucionan los acontecimientos hasta desembocar en el caos final. En la novela, sin embargo, la épica es un proyecto fallido y una expectativa truncada. Esto es, hay una disposición estética que instala al lector ante el sinsentido total. Por un lado, la gesta masculina resulta totalmente absurda: ¿por qué empeñarse en plantar árboles en un suelo arenoso y salitroso? (p. 175). ¿Por qué vigilar una isla sin tesoro excepto el guano, el excremento de pájaros bobos? Por otro, la gesta femenina, derivada del desastre

organizado por los hombres también carece de sentido: ¿por qué el abandono? ¿Por qué la violencia? ¿Por qué la injusticia? ¿Por qué vivir?

El relato de la tragedia de Clipperton se funda en un desarrollo épico debilitado e invertido porque son mujeres derrotadas quienes forjan el heroísmo. Aunque la devaluación de los valores heroicos —nadie sabrá esto mejor que Homero— se había iniciado ya con la humillación de Hércules, la ira de Aquiles, las lágrimas conmovedoras del rey Príamo e incluso la súplica de Héctor a los pies de Aquiles pidiendo que su cadáver sea entregado a Príamo, a pesar de que su súplica no lo salvaría de la vejación extrema: ser arrastrado por Aquiles en derredor de los muros de Troya. El heroísmo paradójico, en cierta forma, se manifiesta en seres vacíos —ecos de la vacuidad de la historia—, supervivientes en los límites de la soledad. El vacío alude primero a la soledad en tanto que *leitmotiv* obsesivo y universal singular que define a los seres como seres. Las almas y los cuerpos tienen por objeto verse completados y satisfacer la insondable falta de amor. Siguiendo a Platón, Ana García Bergua ensaya una interpretación cínica del mito del andrógino, y hace que los deseos de los personajes sean mediados por los del sexo opuesto, que las mitades se busquen incansablemente con el deseo de fusionarse y restaurar la unidad original. A pesar de la naturaleza escurridiza y picaresca de los encuentros, las medias naranjas se buscan y afortunadamente se encuentran. La soledad de Raúl, escozor como de quemadura, se desploma en burdeles, y es el atractivo de las ensoñaciones románticas —como las del melancólico y lloroso Werther— lo que lo mueve. Pero la sensación de completitud, que aparece de modo provisional y precario, se ve constantemente ridiculizada y devaluada, como en el episodio de la desertión, cuando el joven militar Raúl se convierte en el *gigoló* de una cuarentona candente en lo que a filosofía amorosa y culinaria respecta: “Lo tenía guardado para ella solita, como un pollo en la alacena” (p. 52). Tras estar escondido durante un mes en la habitación de su amante, Raúl se siente asfixiado lo mismo que en los sombríos y malolientes dormitorios del Ejército:

Y de repente se preguntaba si no existía en la vida un punto medio entre los golpes y las caricias, un lugar con aire, un respiro, pues cualquiera de los dos extremos, las literas hediondas de soldados o la cama perfumada de aquel lugar, lo ahogaban (pp. 60-61).

Y es en ese nido de amor prestado por un amigo travesti pederasta y homosexual (p. 59) donde el ejército sorprende al desertor en los brazos de la viuda alegre (p. 52), ridículo y pasivo como un pícaro devaluado:

Están Raúl y Mme Ifigénie como lirios desmayados uno en los brazos del otro, exhaustos y satisfechos, aunque quizá Raúl ya bastante aburrido de tanta satisfacción, cuando se escuchan en el portón golpes de culata, gritos e insultos (p. 61).

En la desértica isla de Clipperton, la soledad, al contrario, se vuelve esencial, violenta, perpetua: “Me quedé mirando el mar que rodeaba a la isla como a un enorme ropaje de soledad que nos aislaba de nuestras vidas” (p. 130). Los efectos de la soledad se reconocen de modo distinto en Saturnino. Su lento descenso a la locura procede, en gran medida, del vacío y de esa ausencia de sí mismo que la mayoría de los personajes experimentan. Refiriéndose a él, las mujeres convocan a Barba Azul como figura genérica de la crueldad: “El negro Saturnino, decían, era igualito a Barba Azul y las había obligado a llamarlo Su Alteza Serenísima durante los ocho o nueve meses que las gobernó a sangre y sangre” (p. 55). En cambio, las motivaciones intrínsecas del farero, su deseo de dominio absoluto y la venganza de su cuerpo atormentado por la espera no necesitan ser explicados ni hacerse públicos, pues tanto los representantes del poder judicial como los periodistas parecen abordar la violencia contra las mujeres como un suceso aislado explicable, justificable y perdonable. La presencia en la isla de mujeres sin defensa (p. 38), si bien no justifica los actos de barbarie, parece explicarlos de la manera más natural, como si la monstruosidad derivase de la abundancia femenina, de ese nuevo edén de pesadilla más que del hombre —Saturnino— cuya soledad se ha convertido en apetito y sus apetitos en venganza salvaje y demoníaca. La obsesión sexual, el deseo de dominar, la necesidad de hacer sufrir son poderes maléficos y sobrenaturales atribuidos a Saturnino. A través de ese personaje, se describe el carácter bestial de una virilidad humillante como una invariante del hombre. Para las mujeres, no hay manera de escapar a la bestia demoníaca: sólo pueden valerse de la desesperación, y según reza el viejo tópico, resistir la violencia. En otros términos, la situación obliga a las mujeres al heroísmo o a una muerte segura.

La idea de heroísmo aquí propuesta enfatiza un heroísmo cotidiano y pequeño arrasador de mitos y leyendas. Por eso mismo, uno agradece de buena gana los excelentes momentos de lectura que nos depara el encuentro entre el mito literario y su desacralización. Pareciera que hay una excepción a este distanciamiento: la representación de las mujeres en verdaderas guerreras y vestales rebeldes (p. 198) luchando por sobrevivir en los límites de una eternidad compartida con el farero. El lector presencia, a pesar de su índole predictiva, un esquematismo no exento de tonos y matices. A través de la aventura y la domesticación de una isla inhóspita, se cuestiona el afán del hombre por dominar por igual espacio y tiempo. Protegerse de la *hibris* y de sus consecuencias funestas supone renunciar a sus sueños, abdicar y aceptar su pequeñez ante el mundo. Pero el hombre prefiere impartir órdenes a los demás y a sí mismo. Raúl Soulier, ataviado de Robinson Crusoe (p. 142) patriota, asigna tareas ateniéndose a los protocolos aun cuando sus soldados mueren, uno tras otro, de escorbuto. En ese orden de ideas, también Luisa obedece a su marido sin cuestionar nunca la locura de su viaje a la isla. Aun así, el heroísmo de las mujeres eclipsa y cancela la participación de los hombres. De esta presencia-ausencia nace un juego de perspectivas que opone el valor de las mujeres y la pasión cegadora de los hombres. Aquí, la obcecación del capitán Raúl Soulier contrasta con el calvario de tres años y medio de las mujeres y su lucha cotidiana contra el hambre, el escorbuto y la violencia genérica. “How many men were there?” (p. 29). A la pregunta del marinero norteamericano, las mujeres responden con disparates confusos, pero manteniendo hasta cierto punto la lógica de clase pues destaca la voz autorizada de la esposa del capitán.

El heroísmo épico en Luisa, Martina y Esperanza reside en su capacidad de sobrevivir al abandono y a la tortura, en salvarse y salvar a sus hijos, en armarse de un martillo para poner fin a su calvario:

Cuatro días en barco mirándose los pies calzados con los enormes zapatos que le prestaron los marineros. Conforme se alejaba de la isla, pudo respirar. La gigantesca mano de Dios las había rescatado justo a tiempo, como por capricho, cuando ya se habían hecho a la idea de morir (p. 23).

Durante los primeros días del rescate, Martina —heroína y víctima— sufre de bulimia y vomita todo lo que ingiere (p. 37), una plenitud-vacío que contrasta con la anorexia de las otras dos mujeres. Mientras que a Esperanza le preocupa de sobra el desenlace mortal: “Si nos encarcelan, ya es tarea de Dios, pero no serán capaces, somos mujeres indefensas” (p. 38), Luisa, con su lucidez y seguridad características, advierte sobre el ánimo perverso y las ansias de revancha del gobierno revolucionario: “Si fueron capaces de abandonarnos ahí, serán capaces de cualquier cosa” (p. 38).

El punto culminante de la burla hacia la gesta épica es el sinsentido histórico. Si los seres son vacíos y carecen de sentido, ocurre lo mismo con la Historia. Guardianes de una isla sin verdadero interés, los llamados “olvidados de Clipperton” son ante todo “los olvidados de la Historia”. Desde esta perspectiva, la locura de los hombres es una grieta definitiva entre su identidad aquejada de sobresaltos y rupturas y su afán de control inspirado por pasiones irracionales. El relato, sin ser pura fábula y leyenda —pues narra hechos reales— sugiere una reinterpretación mitológica de la vida ordinaria de un país en busca de su identidad. Por tal motivo, el abandono puede referir, de alguna manera, al arquetipo de la palabra dada pero no cumplida: se comisiona a un hombre ascendido a capitán del ejército porfirista, se le asigna una misión (defender la isla K.) y se le abandona ahí con soldados, mujeres e hijos. La autora hace hincapié en el aspecto anecdótico de ese suceso; su propósito no es darle la magnitud de la epopeya homérica sino ascenderlo al rango de nuevo mito constitutivo de la epopeya contemporánea.

¿Dónde queda la posibilidad de reconstruir la historia del Estado-nación que resitúa la experiencia de las sobrevivientes y el abandono de las autoridades posrevolucionarias? Una primera tentativa nos es dada a través del discurso periodístico. Quienes han escrito crónicas sobre la tragedia de las náufragas, lo han hecho sin poder trascender la noticia-suceso y el sensacionalismo de un estilo lírico y ampuloso, de descripciones tópicas y macabras. Hipólito, un periodista con rigor ético, percibe la fuerza épica de la aventura femenina, pero no puede expresarla. Al escribir, se percató de que le es imposible narrar el heroísmo de las mujeres en las menudencias de la cotidianidad sin

evadir los lugares comunes. Por otra parte, plasma el carácter proteico y polimorfo de un mito en construcción: el rumor es previo a la leyenda, la exageración anticipa la heroización y finalmente la popularidad construye el mito. No hay certezas absolutas en la historia, sólo se dispone de una visión miope, de la voz de periodistas mediocres y ávidos de sensacionalismo que, al mezclar los sucesos con la imaginación, elaboran una epopeya exaltada y, en una pirueta final, hacen que sus crónicas se correspondan con mitos literarios. Siguiendo esta línea de razonamiento, las sobrevivientes debieron haber muerto: “las mujeres más valientes de los relatos se dejan morir antes que ser vejadas” (p. 84). Por el contrario, la heroicidad de las mujeres, transgresiva y descomunal, no puede concebirse sino como una narración imposible. Tal vez por ese motivo, el padecimiento de las mujeres tiene tanto de heroísmo como de maldición. Hipólito piensa que las mujeres no podrán purificarse nunca porque “llevan la mácula”, esa tacha que los griegos relacionan con la *hibris*. ¿Es entonces una necesidad que sea una mujer quien rescate la historia de las mujeres y reconozca su valor? Quizá sólo se trate, como sugiere Hipólito, de una aporía del lenguaje ante lo descomunal de la tragedia. Porque la lucha en esta novela es, ante todo, una lucha por escribir. Una causa perdida de antemano, como la mayor parte de los combates, cuando se trata, como aquí, de decir lo indecible: “¿Cómo se lucha contra las palabras? Bueno, hay periodistas y hay escritores. Más de los segundos que de los primeros, eso sí” (p. 84). ¿Sirve de algo escribir? Ante tan remoto y absurdo suceso, los efectos de estilo resultan ineficientes. Por eso, sin duda, sólo cabe apostar por la elipsis o la cita. Quizá sea esa la diferencia entre el periodista y el escritor: el primero —como Hipólito— se da por vencido y renuncia a escribir; el segundo, al contrario, honra su arrogancia creativa y se adentra en las menudencias de la cotidianidad. Tal es la postura discursiva de Ana García Bergua, quien acepta con humildad la imposibilidad de la narración, y al mismo tiempo, enfrenta el reto de la escritura ficcional. Como Orson Welles, quien basó su película *Ciudadano Kane* en la elucidación de una palabra, la autora elucida la idea de heroísmo desde el lugar de las mujeres en la historia mexicana, como necesidad definitiva de rescatar el heroísmo pequeño, de supervivencia.

“Tres pesos diarios” (p. 225), tal parece ser el precio y el valor del sacrificio y del mito. Poco antes de su muerte, Luisa le escribe a Obregón, el nuevo presidente, como si le escribiera al dios del Olimpo de cuya mano vendría la salvación. Se dirige a él sin resentimiento, sólo reclama lo debido: los pagos atrasados de su esposo “muerto como héroe.” Pero de nada le sirve:

El coronel le había preguntado qué deseaba más en el mundo. Que mi esposo estuviera vivo, le respondió, su honra restaurada, su heroísmo reconocido, su hacienda recuperada. Eso deseaba Luisa, pero la verdad es que sólo recibió tres pesos diarios (p. 209).

La remota aventura de los olvidados de Clipperton es, de por sí, parte de una rivalidad entre propietarios, Francia y México, sumida en el caos de la Revolución mexicana y la sangrienta Primera Guerra Mundial. El suceso de *Isla de bobos* es la más pequeña de las muñecas rusas: la que está hueca porque no lleva nada, aquella que se puede fácilmente perder y olvidar, la que cobra sentido sólo en relación con las demás, la que se abandona. Y así lo confiesa el señor Roca a su hija Luisa a propósito del abandono obvio y consciente de las autoridades: “Ella contaba con que el gobierno reconocería el heroísmo de la guarnición, el de su marido, que le darían una pensión, y de repente dudaba” (p. 64). Para las sobrevivientes de Clipperton, la historia de México se ha acelerado: “Todo como si algo tan grande hubiera pasado y ellos se lo hubieran perdido” (p. 73). El regreso de las cautivas insulares a la tierra natal es un retorno poco probable, la calma después de la tormenta —al menos así lo creen—, como si hubieran escapado del tiempo histórico colectivo para vivir una aventura con el diablo. Y es que el tiempo de la tragedia de las mujeres no coincide con el tiempo de la historia mexicana. En un diálogo de sordos, la voz de una se dirige a la otra para constatar una verdad presentida: no hay esperanza de que las curvas asintóticas se toquen o concuerden un día, porque una es elipsis de la otra.

La otra lección de este suceso es la esencialidad del honor, con apariencias de paraíso perdido primero y, luego, en forma de disfraz infernal: “Un soldado sin honor es una basura, [...] escoria” (p. 35), repite Raúl, convencido de su destino heroico. Sea como fuere, la novela se burla —con ironía volteriana— de la obstinación de los justos

y la mentira de los grandes. La matanza de indios —raíz del honor y prestigio del militar— sirve de contrapunto a las pretensiones heroicas del torpe y cándido Soulier:

El premio a todos aquellos ascensos fue enviarme en campaña a Z. a pacificar indios levantiscos. No tuve ya que hundir personalmente la bayoneta en aquellas carnes. Sólo enviar a los otros, acomodarlos con cierta lógica, unos por la derecha y otros por la izquierda, según el terreno, que siendo tan plano en aquellos lares no permite a nadie esconderse (pp. 78-79).

Pero nada de lo que haga puede evitar que el destino finalmente lo alcance, *vanitas vanitatum*, es el traslado a la isla en medio del Pacífico:

Cuando Raúl sale del despacho del teniente coronel Bobadilla, siente que, como si fuera un insecto, lo han aplastado con una roca. Eso sí, una roca valiosísima, de incalculable importancia para México (p. 113).

No cabe duda de que estamos en las puertas del infierno. Abundan, eso sí, las alusiones mitológicas al infierno: el mar, comparado con Cerbero, el perro-monstruo de tres cabezas que custodia el inframundo, vigila la preciada isla e impide que de ella salgan los sobrevivientes. El mal afamado héroe —por desertor y valentón— se refugia en ese infierno para forjarse un carácter heroico haciendo del patriotismo su principal estímulo. Y a pesar de las advertencias de familiares y amigos con respecto a la descabellada aventura insular, emprende su misión civilizadora arropado por el amor de Luisa. Pero el desastre no tarda en llegar y de la forma menos esperada: el salitre, ese nitrato de potasio que quema y pudre los intentos de colonización, devora también el cuerpo y la mente de los hombres. La civilización es imposible, como es imposible vencer, sin el bastimento, sin las frutas y verduras, esa enfermedad —el escorbuto— que provoca la casi licuefacción de los órganos. Pero Raúl Soulier no se deja amilanar por la adversidad de esa naturaleza despiadada, ni siquiera por la violencia brutal del escorbuto, que resulta peor que cualquier guerra. Se afana por consignar, cual Robinson burócrata, cantidades de cifras en centenares de expedientes que nadie leerá nunca, y cuidadoso como Robinson, mantiene enrollado el lábaro patrio en un tubo de latón, “para evitar que se lastimara” (p. 159), aunque el estandarte ya no basta

para proteger a los condenados de la tierra. Se profana a las mujeres y a las tierras, se pierde a ambas. Las últimas ilusiones del capitán Soulier encuentran su culmen en el gesto heroico con el que sacrifica a sus soldados y sus familias cuando niega ser rescatado por el buque norteamericano y, en la subsecuente decisión de lanzarse al mar, junto con otros soldados, en un intento desesperado e inútil por alcanzar las costas de Acapulco.

Todo en la novela apunta a la vanidad de la lucha política y social, cuyas oscilaciones recuerdan el movimiento desordenado de una embarcación a punto de naufragar, jalonando con ella el mito de la patria. Lo que Ana García Bergua metaforiza así son las relaciones sociales de poder. Así viven los bobos, esos pájaros torpes y tontos de costumbres brutales y lánguidas; así viven también los hombres y las mujeres. No hay heroísmo porque no hay nada digno de ser salvado. La cuestión sería, entonces: ¿es fatal la lucha de las mujeres? ¿Es inútil el sacrificio de las mujeres? La descripción que Raúl hace de los pájaros coincide con la que hace Saturnino de las mujeres al tomar conciencia de su impotencia y su miedo. Tras proclamarse rey de Clipperton, las mujeres le parecían como el mero reflejo de los bobos, esos pájaros de patas azules torpes y simples que se dejaban atrapar posándose en los hombros de sus potenciales depredadores. Esa situación va a obligar a las mujeres a un heroísmo de supervivencia. En medio de la tragedia, las heroínas de lo cotidiano sostienen la vida a la espera de que alguien las rescate. Por fin, es la arriesgada decisión táctica de un buque norteamericano perdido en acción, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, la que propicia el rescate de los sobrevivientes aquel 18 de julio de 1917. Indudablemente, los héroes, al ser norteamericanos, eran por definición enemigos políticos de México, pero su gesta épica, de alguna manera difícil de explicar, los hacía dignos de reconocimiento. Así, ante el asombro y la perplejidad de la niña: “Pensé que estábamos en guerra contra los americanos”, la madre responde: “Esos hombres son diferentes, salvaron a mexicanos, no son como los otros” (p. 53). Ahora bien, de nada ha servido vigilar la isla; los hombres y las mujeres han muerto en balde. La pensión de la viuda Luisa no rebasa los tres pesos diarios cuando un kilo de chile pasilla cuesta dos, y los anuncios pegados a las paredes apuestan por la delgadez como paradigma de la

belleza femenina: “La mujer debe velar por su línea, es lo que hace el encanto femenino” (p. 226).

¿Qué significa tener madera de héroe cuando las últimas páginas describen la lenta y cruel deshumanización, el acelerado deterioro de los cuerpos y las almas?⁴ Precisamente, es la reminiscencia de *El Señor de las Moscas* la que cierra la novela, mediante la voz del periodista Hipólito.

Consideraciones finales

¿Qué plantea entonces la representación de esas heroínas harapientas, víctimas de la fatalidad épica? Todas las referencias míticas y mitológicas descalifican la heroicidad que tiene algo de suicida. La respuesta hay que encontrarla en la presencia de seres vacíos y en el vacío de la historia. En la espera eterna de una búsqueda sin objeto. ¿Es irreparable la condición trágica? ¿Es inevitable la tragedia cuando los cuerpos aquejados por el escorbuto se desploman y desintegran? Cualquier heroísmo se vuelve ilusión, cualquier imitación épica se vuelve una nota en el diario local... Para que no se diga que todas las mujeres son herederas de Pandora, Ana García Bergua deja un poco de luz al lector a través de Esperanza, la bien llamada; y es con esa luz que concluye el relato. Esta mujer es la Esperanza sacrificada. La última secuencia de la novela muestra a una Esperanza unida, por el milagro inesperado de la escritura, con Schubert, su enamorado de infortunio, después de haber protegido al hijo de Luisa y haber contado hasta el cansancio lo sucedido. El hombre de la canción alegre (*lieder*) la reconoce y la abraza (p. 200). Abraza a una mujer flaca y desnutrida cuya feminidad se ha perdido en las múltiples privaciones de ese retorno sin fin, pero abraza, al fin de cuentas, a una mujer ideal, perfecta, mitificada porque era su afrodita recuperada. Una vez más, estamos frente a una invariante de la epopeya de mujeres, tal como lo afirma la protagonista de Virginia Woolf (1925), la señora Dalloway: “Vivir era muy, muy peligroso, aunque sólo fuese un día”.

Bibliografía

- Alain, Emile Chartier (1936). *Mars ou la guerre jugée*. París: Gallimard.
- Brunel, Pierre (2003). *Mythopoétique des genres*. París: PUF.
- Cardona Zuluaga, Patricia (2006). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, vol. 42, núm. 144: 51-68.
- Derive, Jean (dir.) (2002) *L'épopée*. París: Karthala.
- Esteban Santos, Alicia (2006). Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II). *CFC (G)*, vol. 16: 85-106.
- García Bergua, Ana (2014 [2007]). *Isla de bobos*. México, D.F.: Era.
- Mohssine, Assia (en colaboración con Dalie Chrifi-Alaoui) (2017). Héroïnes en haillons ou la fatalité épique au féminin dans *L'île aux fous* d'Ana García Bergua. En Assia Mohssine (coord.), *De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'Aire ibérique* (pp. 1-19). CIMEEP/Universidade Federal de Sergipe.
- Mohssine, Assia (2019). Genre et folie dans *L'île aux fous* d'Ana García Bergua. En Stéphanie Urdician y Nadia Mekouar-Hertzberg (dirs.), *Folies, mélancolies et autres ravissements* (pp. 291-318). Binges: Orbis Tertius (Universitas).
- Moureau, François (1989). Préface. *L'île, territoire mythique*. París: Aux amateurs de livres.
- Neiva, Saulo (dir.) (2009). *Désirs et débris d'épopée au xx^e siècle*. Berna: Peter Lang.
- Varios autores (2006). *L'épopée*. París: Armand Colin (Collection U).
- Woolf, Virginia (2012 [1925]). *Mrs Dalloway*. Prefacio de André Maurois. Trad. del inglés de Pascale Michon. París: Livre de Poche.
- Zumthor, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. París: Seuil.
- ²Una versión preliminar y en francés de este trabajo fue publicada en colaboración con Dalie Chrifi-Alaoui bajo el título "Héroïnes en haillons ou la fatalité épique au féminin dans *L'île aux fous* d'Ana García Bergua" en Assia Mohssine (2017).
- ¹Todas las citas consiguientes se refieren a este libro, edición de Era en 2014.
- ²Voltaire, *Candide, ou l'optimisme*, Ginebra, 1759.
- ³Célebre oxímoron del capítulo de *Cándido*, de Voltaire (1759), donde el ingenuo personaje se encuentra por primera vez ante una "experiencia heroica": la guerra.
- ⁴Sobre la objetivación de los cuerpos, véase Mohssine (2019).

CAPÍTULO 7

Épica y mujer. *La corte de los ilusos*

Rosa Beltrán

Los hechos legendarios y casi siempre ficticios que conforman el género épico habían sido escritos por hombres hasta hace muy poco. Ya fuera en su forma oral, recitada por los rapsodas, ya en la literatura conservada de forma escrita, narrar las hazañas del héroe fue por siglos tarea masculina. Más aún: la aventura del héroe encarnó en sí misma los valores de la masculinidad entendida como lo viril, como si esta cualidad constituyera en sí misma *lo épico* y como si su protagonista sólo pudiera ser varón: desde el poema de *Gilgamesh*, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida* hasta las novelas de caballería. Ir a la guerra, luchar a nombre de un reino y un Señor, renunciar al amor, la felicidad o la familia, todo ello como prueba y exaltación de los valores supremos: eso era la épica. La forma al servicio del Estado, desde la Antigüedad hasta la Edad Media. Pero ¿de qué otra manera podía haber sido escrita y difundida una obra en un orden social no democrático?

El conmovedor inicio del *Cantar de Mio Cid*, poema épico que funda la tradición escrita en lengua española, es elocuente en este sentido:

De los sos ojos tan fuertemiente llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pieles e sin mantos,

e sin falcones e sin adtores mudados.

Sospiró Mio Cid, ca avié grandes cuidados,
fabló Mio Cid bien e tan mesurado:

—¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en ados!

¡Esto me an buelto mios enemigos malos!

Mio Cid es enviado al exilio, debe dejar a su mujer y sus hijas y el destierro duele tanto como si hubiera de separar la carne de la uña, nos dice. Pero la lealtad y la obediencia son valores que están por encima de lo que el héroe desearía.

Aunque los elementos fantásticos y menos apegados a lo que consideramos “lo real” van decreciendo en la Edad Media y lo harán más conforme la literatura se acerca a la Edad Moderna, las extraordinarias habilidades del héroe para vencer a sus enemigos, así como los hechos que se narran responden a un proyecto que habiendo sido la norma en el Mundo Antiguo ya en la Modernidad se considera inviable. La aparición de la picaresca con su visión más terrenal y su protagonista como un hombre común impone una visión que nos parece verosímil hasta nuestros días. Cuando las hazañas se vuelven episodios cotidianos el lector, los lectores sufren el proceso de transfiguración más importante de la Modernidad, creo yo: pasan de la experiencia de la lectura como exaltación a la lectura como identificación de la propia vivencia.

No es extraño que la obra total que en nuestra lengua rompe con este orden, el *Quijote*, cambie el tono hierático con que se transmite el drama por el humor de la sátira con que se narran los pobres afanes humanos. Porque toda lucha heroica tiene algo de pretensioso y todo héroe, mucho digno de compasión. La picaresca, forma aparecida para confrontar la propaganda de la gesta, muestra nuestras aspiraciones sin límite frente a nuestras pobres capacidades humanas.

Pasarían siglos antes de que las mujeres pudieran escribir novelas que, insertándose en la épica, la cuestionaran. Una de esas razones tiene que ver con la construcción del género.

La identidad se construye a través de distintos pactos. Pactos sociales y personales. Uno no nace siendo un continente vacío de contenido que va añadiéndose por voluntad. Como dice Amin Maalouf, la ficha técnica donde se asienta el nombre, apellido, sexo, nacionalidad,

etcétera contiene ya mucho de lo que somos antes de empezar a ser, esto es, antes de actuar por cuenta propia. A eso tendríamos que añadir el bagaje cultural que nos es asignado y, con él, las historias que lo constituyen. Somos las narrativas que heredamos.

De las narrativas que nos atraviesan, la memoria histórica no es elemento menor en la conformación de la identidad como individuos. La literatura, en su sentido más amplio, es la huella fehaciente de nuestra memoria colectiva y conforma lo que fuimos y somos en relación con el pasado, pero también con el presente.

Los cronistas de Indias, además de narrar lo que veían y oían, lo que atestiguaban o les decían, quisieron ser leídos de un modo específico. Quisieron insertar sus narraciones en la memoria común y convencer a los lectores de que lo que contaban era cierto. El cronista quiere convencer de la verdad de lo que narra y de la objetividad de su punto de vista. La crónica como género tiene hoy día ese poder, el mismo que tuvo en su momento el poema épico. Modelos capaces de inventar el pasado y convencernos de que fue así como ocurrió, sin intermediación de un sujeto que interpreta.

Yo quise escribir nuestra historia como país en respuesta al modelo existente y construyendo una nueva épica. Sabía que muchos de los elementos usados vendrían de la crónica. Pero en la reinstalación de un modelo convincente y “contagioso” la ficción construida desde el punto de vista de una mujer no sería asunto menor ni independiente.

Escribí mi primera novela, *La corte de los ilusos*, partiendo de la idea de que ser mexicano es tener que justificarse siempre. La novela es una saga irónica de nuestra supuesta independencia de España, en 1822, en la que no se nos ocurrió mejor idea, para ser libres, que fundar un imperio a imagen y semejanza del imperio europeo del que nos separábamos. Tuvimos un emperador que vistió el traje napoleónico y una clase social, la nobleza mexicana, que se dedicó a comprar títulos expedidos por el flamante imperio. Claro que no era esto lo que decían los libros. No es que dijeran tanto, tampoco. Porque sólo hablaban de un jinete que entró a la ciudad de México en septiembre de 1821 seguido del Ejército Trigarante, cuyas garantías se pusieron en tela de juicio en el minuto en que se ciñó el cetro y la corona en plena Catedral. “Yo no quería, me obligaron”, esto es lo que entre líneas se leía que dijo

el libertador después. Y que la historia lo absolvería, la frase estelar de todo fracaso histórico. Cuánto narcisismo encerraba esta tragedia. ¿Por qué, si el héroe lograba ingresar al Gran Libro de la Posteridad la historia no se escribía o no se podía escribir de otra manera? Yo me pregunté cómo podía conciliar las dos versiones. ¿Desde dónde podía atrapar al héroe y desestabilizarlo sin anular ninguna de sus acciones, haciéndolas verosímiles, aunque fueran contradictorias? Ver a Jekyll y a Mr. Hyde, a los dos o más que era él y que somos o podemos ser todo el tiempo. Hay algo de grandioso y ridículo en la genialidad, el poder y el azar. Y alguien que desde algún sitio está observándolo. Lo que hice fue subvertir los planos y cambiar el punto de vista. Poner al hombre público en el ámbito de la vida doméstica y traer a un primer plano a las mujeres, ese grupo que siempre hace de “extras” en la película de la Historia. La mujer pública lo fue en un sentido distinto y el hombre público, sujeto a leyes patriarcales, tuvo que vérselas de otro modo con la Historia. Nuestra definición, como país, era la historia de las pretensiones de una clase. La clase media mexicana, que siempre está inventándose un origen distinto, porque a nadie le gusta decir que viene de una violación, como dice Octavio Paz que venimos, ni que es producto del abuso de un conquistador y de la entrega incondicional de una india tlaxcalteca llamada Malintzin.

En 1988 recibí una beca Fulbright para hacer estudios de maestría y doctorado en literatura comparada en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Apenas crucé la frontera, una pregunta se volvió constante: *Where are you from?* Yo sabía que se trataba de una pregunta retórica. Porque en el momento en que dijera “México” se formaría en el otro la serie de imágenes de lo que supone que es este país y, por lo tanto, yo me convertiría en la depositaria de lo que es para el otro ser mexicano, sin importar qué dijera. Decidí entonces aprovechar esa falsa pregunta y esa falsa respuesta como punto de partida de una novela. La insidia y el prejuicio que hay en toda visión sobre la extranjería me dio la idea. Y la respuesta, o su negación, me daría la historia. Por eso comencé con la pretensión y eso me dio el tono. Cuando uno tiene el tono y el ritmo tiene casi toda la novela, aunque no sepa casi nada de ella porque gracias a estos son los personajes los que empiezan a hablar a través de una mano mediúmnica. Comencé, pues, con la pretensión;

¿y quién puede tener más ínfulas que una costurera francesa recién llegada al Tercer Mundo?

Desde la primera vez que habló con doña Josefa Arámburu de Iturbide, Madame quiso dejar muy claro que no tenía intenciones de quedarse a vivir en México para siempre. Se trataba de una ciudad de la que no podía uno fiarse. Las calles cambiaban de nombre a su arbitrio, la gente no sabía comportarse y poco tenía que hacer una modista francesa en tierra de caníbales. Había tenido buen cuidado de no hablar de las verdaderas causas que la hicieron salir de Francia, metida en un barco carguero por casi ochenta y tres días, bebiendo incontables tisanas para el mareo y dándose baños de alcanfor. Pero el que no tuviera a qué regresar a la patria de sus antepasados no impedía que hablara de ella como del más bello ideal y que sintiera a la nueva tierra como una pesadilla impuesta a su sueño y empeñada en recargarse en él.

Antes de ser contratada, se sintió en la obligación de decir:

—Madame, Monsieur: no tengo ninguna preferencia por quedarme aquí.

La insolencia del tono bastó para que la modista fuera contratada de inmediato. La mujer de don Joaquín la aceptó al instante, convencida de que la altanería y el acento francés eran síntoma inequívoco de superioridad y experiencia.

Where are you from? Cómo explicar que uno no es narcotraficante, que teme y se avergüenza de vivir en un país donde la moneda de cambio es la corrupción y la pobreza extrema, el número de asesinatos masivos; donde uno no tiene ni ha tenido el gobierno que se merece, e insinuarlo siquiera es un acto inmoral, perverso; donde el paisaje duele, donde duelen los toponímicos y los nombres de las ciudades y estados que hoy significan otra cosa, Ciudad Juárez, Mazatlán, Tampico-Tamaulipas, Michoacán-Oaxaca-Veracruz, que quiere decir “verdadera cruz”, y el nombre de La Bestia es en cambio para algunos el de la salvación, así de mágico es el lenguaje. Duelen los pájaros de poca monta que hoy somos todos y duelen los niños punta de lanza, lanzados como nuevos Robinsones al desierto, peces de la tierra seca fuera del agua de sus casas inundadas. Duelen los tejados de cinc de los pueblos abandonados por los hombres que han logrado cruzar y los urbanos muros de las calles tachonados de graffiti con sus varillas saliendo de los techos como manos abiertas cuyos dedos pidieran auxilio al dios de las urbanizaciones. Cómo decir: yo soy esto, ese

gentío, me siento parte de él, aunque quiera pintar mi raya, mi diferencia y no tenga nada que ver con ese señor secretario que dijo que debíamos tomar el ejemplo del narco porque ellos sí están organizados y nosotros somos un caos, porque ellos sí aspiran a tener empresas de éxito y nosotros vamos al fracaso.

El paso dos consistía en definir una identidad que fuera la parodia del siglo XIX siendo idéntica a la del siglo XX y del XXI.

Nadie en mi país descende de un colchonero, un traficante o un exconvicto. Quién más quién menos, aun el más humilde peón descende del emperador Moctezuma, o de un rey y sigue siendo el rey o, ya puestos frente al paredón, de Pancho Villa, que al fin tuvo tantos hijos. La pretensión era mi respuesta a la insidiosa pregunta *Where are you from?*, una pregunta que exige una respuesta aspiracional, obviamente.

Where am I from? Nosotros descendíamos de un imperio.

Muy bien, pero de qué familia. Cómo que de qué familia: de la Gran Familia Aspiracional. Iturbide permaneció en el trono once meses y en su matrimonio tuvo diez hijos, al primero y al último les puso el nombre de Agustín, es decir, el suyo. Tengo una amiga cuyo nombre, Agar, son las siglas del nombre y el apellido de su padre: Agustín García Ramírez, ella no hizo nada para tenerlo. Un día le oí a mi amiga Sara Poot referirse a otra amiga suya con el nombre de Herzonía, nombre que me ocasionaba un desasosiego enorme pues me imaginaba que venía de "Herr": "Señor", en alemán, y Sonia. Esto imaginaba, hasta que creí escuchar que era un nombre compuesto entre el nombre de Sonia, en efecto, y el apellido del papá, Herzog. ¿Quién dijo que en México sabíamos quién era nuestra madre, pero no quién nuestro padre? Aquí había un emperador para hacerse cargo de su imperio.

Esto es lo que me dije:

Puedes entrar en los archivos, analizar el lenguaje con que se firmaban edictos, se emitían manuales de conducta, se escribían sermones, se imprimían avisos, se repetían máximas y se escribían tratados de comportamiento en sociedad, como este, que perteneció a un manual de conducta de la época:

Después de Dios no hay obligación más estrecha que la que tenemos a nuestra patria, a nuestros gobernantes y a nuestros padres. Debemos tener por ellos un amor sincero, un agradecimiento eterno y una absoluta sumisión. Asimismo, debemos ejecutar pronta y alegremente lo que ellos nos manden, abstenernos de toda actividad o palabra que pueda ofenderlos y aun sufrir con gusto los castigos que nos impongan para corregir nuestros vicios y defectos.

Y enseguida narrar la ceremonia de coronación del emperador. Puedes hacerlo acudir a la casa de la Güera Rodríguez, donde en efecto según consta en documentos acudía, y enseguida citar las máximas morales dedicadas al bello sexo, escritas por un ciudadano militar a las mujeres que, al menos en tu familia, nunca las creyeron:

Hermosa joven, que conservas todavía ilesa tu reputación: no te desprendas jamás de este bien incomparable. El honor es como una isla escarpada y sin costa, donde no es posible reentrar una vez que se ha salido. Empapa tu entendimiento de este axioma: la pureza y el honor son para el alma lo que la salud es para el cuerpo. Si concedes a tu amado lo que desea fuera de los límites de la ley él cesará de amarte: el amor de los hombres vive con la esperanza y muere con la posesión.

Podrías eludir, parodiar, citar en latín, cambiar las piezas del puzle de la historia sin cambiar un dato, podrías hablar con Guillermo Tovar y de Teresa a quien nunca dejarás de agradecerle tu entrada a los archivos sobre vida cotidiana, manuales de danza y el catecismo como el de los padres Ripalda y Astete que a nadie interesan, podrías narrar lo improbable, lo absurdo y normalizarlo, hacerlo parecer lo más lógico.

Podrías reparar en que la historia se narra desde el éxito o el fracaso, pero también desde el miedo y la duda y los sueños, y también desde los límites entre alta cultura y cultura popular, la memoria inscrita en anales y la de los recetarios de cocina, las sesiones de baile y las décimas. Podrías ya olvidarte de escribir con frac. Puedes desasosegarte y reírte y mostrar lo multiforme y caricaturesco. Para quitar la camisa de fuerza a la ficción y a la respuesta que has venido dando a aquella pregunta, *Where are you from?*

Yo vengo de una narrativa impuesta. Y este es el único modo de sobrevivirla.

CAPÍTULO 8

Las ilusas de la corte. La épica femenina de Rosa Beltrán

María Guadalupe Sánchez Robles

Mediante la insurgencia de nuevos lenguajes, o de lenguajes no reconocidos oficialmente por las jerarquías culturales o académicas, la literatura mexicana contemporánea nos ofrece en la épica femenina representaciones de la realidad y la ficción tan válidas y propositivas como las ya instaladas en los estratos convencionales. Podemos identificar esta épica femenina como un desempeño interdiscursivo,

[...] una reserva de formas interdiscursivas entre las cuales se destacan los símbolos colectivos, es decir las metáforas en las cuales una sociedad proyecta sus acciones, sus conflictos o incluso los acontecimientos que le afectan (Cros, 2009: 261).

En consecuencia, la épica femenina se entiende como la construcción enunciativa de un poder; una identidad con posibilidades de ejercer, entre otras acciones, la de autoenunciarse y por lo tanto de crear una realidad y ser constatada por la misma realidad. El acercamiento analítico a este tipo de textos literarios propone la posibilidad de construir —y reconocer al mismo tiempo— una de las muchas variantes del estado de las mitologías hoy:

Lejos de limitarse a la interpretación de los enunciados, la teoría semántica que pretendiera explicar la lectura de los mitos, debería operar con secuencias de enunciados articulados en relatos (Greimás, en Barthes, 1986: 39)

Esto es, el poder de autoformación que podría ejercer el discurso que se enuncia por las mujeres y sobre las mujeres, y cómo este discurso adquiere tonos mitológicos, en el sentido barthiano que entiende mito como un habla que produce y ofrece sentidos en una segunda instancia: “el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje” (Barthes, 1999: 238) de la propia enunciación.

En cuanto a nuestro objeto de estudio, *La corte de los ilusos* (1995), de Rosa Beltrán, habrá que aclarar que no se trata de una obra que se pretenda feminista, ni se busca demostrar o negar tal calidad. El motivo de este acercamiento es el de observar y articular los modos en los cuales el mismo texto narrativo organiza y representa a las figuras femeninas como personajes:

A partir de Propp, el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte, los personajes (cualquiera que sea el nombre con que se los designe: *dramatis personae*, o actantes) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas acciones narradas dejan de ser inteligibles, de modo que no se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin personajes o al menos, sin agentes (Barthes, 1986: 22)

y su posible constitución épica a través del desarrollo de la enunciación literaria autoorganizadora.¹

La corte de los ilusos, que parodia el reinado del único emperador mexicano, ganó el Premio Planeta 1995 y fue reeditada por Alfaguara en su vigésimo aniversario. La narración recrea, en tono tragicómico, los años 1820 en México; la vida de Agustín de Iturbide, su familia y su corte. Estas páginas tratan sobre las principales figuras femeninas destacadas por la jerarquía narrativa de la novela: Madame Henriette, costurera de la familia; Ana María, la emperatriz; la princesa Nicolasa, hermana del emperador; la marquesa Rafaela, prima de Iturbide; la Güera Rodríguez, su amante, y otras figuras cuya aparición no es tan relevante, aunque manifiesten síntomas textuales importantes. En busca de la constitución y desarrollo de las conformaciones de lo

femenino en la novela, nos acercaremos a los comportamientos y características textuales de cada una de las protagonistas citadas. En una primera parte a las principales, en una segunda etapa a las mujeres de menor relevancia narrativa y en tercer lugar a ofrecer una lectura propuesta a modo de conclusiones.

Personajes femeninos principales

Madame Henriette

Es quien inaugura la narración. A partir de la espacialización de Madame Henriette en la ciudad de México, se representa el lugar del relato. De este modo, el personaje se articula a partir de sus circunstancias, de ahí que su conceptualización radique en su propia acción, y esta a su vez en su pensamiento. Es decir, sabe que debe actuar para resolver de forma pragmática sus problemas, a partir de una estrecha y empírica relación entre el saber y el hacer. Posteriormente, mediante un recurso narrativo de analepsis, la instancia narrativa centra el relato de la modista francesa en el momento en que fue contratada por la familia Iturbide. En este punto, la situación del personaje expresa un posicionamiento negativo ante sus circunstancias, pues no planea, ni desea, quedarse en México para siempre, ya que desde su perspectiva no es un lugar confiable. Por otra parte, a la vez de exhibir su posicionamiento discursivo, el personaje también oculta la causa de su salida de Francia. En este sentido, el pasado es secreto (oculto) y el presente se sustenta así sobre la exhibición de un punto vedado. Esta discordancia entre lo oculto y lo verdadero lleva al personaje a representar su origen como un campo idílico:

Pero el que no tuviera a qué regresar a la patria de sus antepasados no impedía que hablara de ella como del más bello ideal y que sintiera a la nueva tierra como una nueva pesadilla impuesta a su sueño y empeñada en recargarse en él (Beltrán 1995: 9).²

Así, este personaje despliega un sentimiento de total melancolía, pues la cancelación de su origen y la implantación de un presente

donde nada puede permanecer procura la instauración de un pasado mítico, discorde con el original, pero exhibible y narrable.

Henriette se encarga además de cuidar a los hijos de los Iturbide: Nicolasa, Mariano, Francisco, Josefa y Agustín Cosme Damián. La muerte de los dos primeros varones debido a enfermedades infantiles intensifica su afecto por el pequeño Agustín, de modo que cuando Iturbide decide ser emperador, la carga de trabajo de Henriette aumenta. En este sentido, la costurera mantiene su papel de cuidadora, pasando del contexto familiar al de la realeza. Ante la indecisión acerca del tipo de vestido para la coronación del Emperador, es Madame Henriette quien propone copiar los de Napoleón y Josefina; se autoriza y los preparativos para la elaboración del traje comienzan. Cabe destacar que entre la corte y Henriette existe una constante relación antagónica. Así, la emperatriz se queja de la necedad de su suegra por heredarle “una costurera tan vieja y tan poco dispuesta a hacerse cargo de sus obligaciones” (p. 14). Este rol trasgresor se potencializará cuando esté realizando las pruebas del traje: es el único personaje que hasta este momento llama a Iturbide por su nombre y además le ordena, reprende, manifiesta sus carencias a partir de un antes y un después (pérdida de gallardía, constancia, pero permanencia de una lengua larga) y finalmente le echa en cara que su proyecto de nación es: “en buen mexicano, [...] dar al pueblo atole con el dedo” (p. 19). Iturbide logra salir delante de este trecho, y termina airoso la sesión.

Como ya he mencionado arriba, la modista se encarga de abrir la narración. Al inicio, un encabalgamiento permite posicionar al primer capítulo como una anáfora apenas concluida al comenzar el capítulo segundo: “Madame se detuvo en seco delante de un muro de adobe: hasta allí la habían llevado aquellos recuerdos” (p. 25). Posteriormente, se explica que Henriette debe llegar a tiempo para la última prueba de la vestimenta real; no obstante, se encuentra perdida. Si bien la costurera pudo haber evitado perderse, no resultó así, pues ella se rehusaba a trasgredir su propia condición identitaria, razón por la cual rechaza el carruaje y la escolta que le habían sido ofrecidos. Henriette no se deja asimilar al poder imperial masculino. Para el final de su aparición en esta secuencia de acción, la costurera habrá llegado al Palacio de Moncada para realizar la última prueba de vestido. La

función de este personaje también consistirá en *clausurar* la narración de manera espiral, pues son los mismos mecanismos narrativos del inicio, pero expresados a partir de otra línea argumentativa y narrativa. Es decir, el final retorna al inicio, mas no regresa a él para repetirlo, sino para cambiarlo y volverlo a modelar, a resemantizar. De esta manera, Madame Henriette vuelve a expresar un saber hacer práctico, cuando determina que para hacer las cosas no hay más que poner manos a la obra. Si en un inicio debía preparar el traje de la coronación, ahora preparará el traje funerario; de la grandeza ante los otros, a la pérdida y entrega a la muerte. Este gesto se vuelve así una recurrencia en el actuar de la costurera, responsable de la apariencia de Iturbide, a quien despide con reproches en francés; le envidia la situación de muerte y le aclara que fue por culpa de la ambición desmedida que todo se salió de control. A Iturbide, ni muerto, se le cesa de reprender. Por otra parte, Madame Henriette será la encargada de consolar a la viuda, Ana María:

Madame Henriette la llevó a un rincón y arropó en sus brazos de vieja a la niña de otros tiempos. Quedamente, al oído comenzó a relatarle una historia de batallas, dragones y emperatrices, un cuento que empezaba con la prueba de cierta vestimenta real. Ana María escuchaba, atenta, sin saber qué pensar, preguntándose a cada tanto, ¿qué haré yo, Dios mío? ¿qué será de mí? Y no encontraba mejor respuesta que dejarse hundir en los pormenores de esa relación fantástica escuchando atenta, observando, cuestionando. Es decir, comenzando a olvidar (p. 290).

La conjunción entre ambos personajes surgirá a partir del consuelo, pero a la vez a partir del acto de narrar, no para recordar, sino para olvidar. La costurera no permite que la condición femenina entre en crisis y para poder sobrevivir, Henriette pasa de costurera a narradora. Es decir, de ser la encargada de producir la imagen de otros, ahora vuelve tal representación discurso, narración.

Por otra parte, este cierre narrativo también sostiene una lectura diferente. La narración no es sólo la salvación del rol femenino ni de Henriette. Si ella fue quien dio la imagen a Iturbide, cuando su madre le dio las fantasías, la historia contada por la costurera, y ahora narradora, es también la manifestación de la supervivencia del artificio. Esto quiere decir que el discurso se vuelve más importante que el sujeto al cual se le impone, pues la performación de la actividad en el otro

(Iturbide) fue un fracaso; entonces, a pesar de continuar siendo pasivo-activo (en el otro) el rol femenino sólo se transforma y por tanto cambia para permanecer igual.

Nicolasa

Aludida como la mayor de los hijos de los Iturbide y posteriormente como princesa, luego se le menciona a partir de la no pregunta sobre ella por parte del emperador. Es la instancia narrativa quien se encarga de describir la situación enunciativa de este personaje, “quien últimamente estaba imposible a causa de su estado, pues padecía locura senil” (p. 18). En este sentido, al ignorar a su hermana procura un ocultamiento de los nexos familiares. Iturbide se coloca, como Madame Henriette, desentendido de su pasado. Contra la decisión de la costurera, de la emperatriz y de Joaquinita, dama honoraria de la corte, sobre su atuendo para la coronación, Nicolasa es la ilusión realizada sobre una falsedad imperante y no aparente: ella va vestida como una reina de carnaval. Este signo carnavaliza a todo el séquito y, por lo tanto, el juego de apariencias rige este rito, que se queda en *performación*, nunca en consumación, al menos desde la perspectiva del personaje. Ahora bien, la felicidad de la princesa no sólo subyace en el hecho de desfilarse rumbo a la Catedral para la entronización de su hermano, sino que hay un acontecimiento decisivo para su propia configuración discursiva: encontrarse con el brigadier Antonio López de Santa Anna.

El encuentro entre Nicolasa y el brigadier sucede a partir de un recurso de analepsis y lleva a la princesa a posicionarse como objeto de descubrimiento y seducción. Por eso repite admirada todos los secretos que él le confía. Desde su pasión por las letras: “¡Poeta! —exclamó Nicolasa” (p. 53), hasta otro de los nombres del militar: “¡Severino! —dijo encantada la princesa—. ¡Qué nombre tan afortunado!” (p. 53). Santa Anna le revela su pasión por el baile, a lo que la anciana exclama sorprendida y se tapa la boca con una mano; finalmente, ella le pregunta si tiene algún compromiso, si es hombre libre. La afirmación de Santa Anna lleva a Nicolasa a proseguir el interrogatorio, pues el brigadier ha respondido que la mujer a la cual es fiel se le ha aparecido

en sueños, y se trata de una extranjera. El diálogo es interrumpido por unos pasos y el relato regresa al ahora narrativo de Nicolasa, en la procesión a la Catedral, a la espera de reanudar la charla con el brigadier. Ocho días después de la coronación, la princesa Nicolasa altera los ánimos de los personajes que participan en una reunión, al proponer a Santa Anna como miembro de la Orden de Guadalupe. La constante oposición con Ana María lleva a la descalificación de la selección de Nicolasa, cuando esta admite que no menosprecia a los otros candidatos (el anciano padre de la emperatriz, y el fallecido virrey O'Donojú), hombres del pasado, sino que: "Simplemente ella estaba a favor de la sangre joven y por eso quería otorgar su voto al apuesto soldado López de Santa Anna" (p. 73). En este sentido, hay una contrariedad entre los nombres propuestos por Ana María y Rafaela y el postulado por Nicolasa, y la princesa les echa en cara:

—A no ser que don Isidro convoque a una sesión de espiritismo donde se invite al finado O'Donojú no veo la forma en que pueda establecerse diálogo con él. Y aun en caso de comunicarse con el muerto, sigo sin ver quién pueda obligarlo más tarde a pagar sus cuotas (p. 73).

La junta termina de manera caótica, con un pleito entre la emperatriz y Nicolasa, quien decide quejarse ante su hermano.

La llegada escandalosa de la princesa y la posterior confesión al hermano por el voto a Santa Anna abren una analepsis que fungirá de explicación de la relación entre ambos personajes. Así, la instancia narrativa lleva el discurso al punto donde se entregaron el uno al otro. En el encuentro amoroso, ante los embates del militar, Nicolasa pasará de madre amorosa a castigadora. Suceden así tres transgresiones: de edad, de incesto y de clase. El rol de la princesa llega a la entrega y al disfrute de la pérdida de su honra y erotiza la narración al grado tal de conceder a los amantes momentos de privacidad donde no hay palabras para nombrar eso que sus cuerpos están descubriendo. La aparición de Iturbide en este momento lleva a los personajes a separarse; Santa Anna será enviado lejos por órdenes del emperador y así Nicolasa se entregará al bordado de servilletas con sus iniciales y las del brigadier, oficio con el cual se suple la fantasía amorosa: "Podrían evocar de nuevo los suspiros, podrían hacerla producir esos u otros

sonidos” (pp. 86-87). Finalmente, de vuelta al presente narrativo, la princesa valida ante su hermano haber seleccionado a Santa Anna como miembro de la Orden de Guadalupe.

Nicolasa es uno de los principales motivos de encono de la emperatriz Ana María. Cabe destacar que está ausente la mayor parte del relato, pero es nombrada repetidas veces. Al demorar en regresar al palacio, Iturbide envía a Rafaela a buscar a Nicolasa, quien guiará a su prima hasta descubrir los manuscritos subversivos de fray Servando pegados a las puertas de la Catedral. Regresa a casa con alboroto y a pesar de molestar al emperador, en abierta transgresión, poco le importa su ira. Por otra parte, el rol de Nicolasa en el relato tendrá que ver con aleccionar a Rafaela respecto al cortejo de los hombres, cumpliendo con una función de transmisión de saber sustentada en conocimientos populares y prácticas comunes. La princesa irrumpe además en la reunión entre su hermano y fray Servando; interroga al religioso sobre poesía, ofrece un espectáculo que desarticula la realidad representada, pues comienza a agitar sus brazos y ante esta situación Teresa de Mier se abstrae, juzga a la corte y posteriormente pronuncia su sermón de rechazo al imperio. En este sentido, Nicolasa es un catalizador de la acción de fray Servando. En un momento posterior, la hermana del emperador se encontrará en pésimas condiciones, pues sus achaques son tales que Iturbide manda por ella de regreso desde Valladolid, ante la petición de Ana María. Iturbide descubre a su hermana en plena alucinación. De esa manera, el médico declara completamente trastornada a la princesa. Esta delira a tal grado que confunde a su hermano con Severino.

La princesa Nicolasa tergiversa todo lo que ve y sus diálogos con los emperadores son confusos. No obstante, hay algunos que parecieran salirse de la dinámica intratextual y así envían al lector signos claros que configuran al relato. En este sentido, cuando exclama: “Pero ¿es que todo ha sido un sueño?” (p. 241), el rompimiento del nivel comunicativo procura que el fin del imperio coincida con el fin de la fantasía de la princesa Nicolasa. De esta suerte, el Imperio queda representado como una mera ilusión.

La narración a contrapunto de la situación de Iturbide con la de su hermana permite establecer un parangón entre ambos, pues los dos se

preparan para morir. Estando en agonía Nicolasa, piden un médico y los santos óleos para ella. De esta manera, la instancia narrativa enuncia también un nivel de pérdida de identidad para la exprincesa:

No era ya la princesa de Iturbide quien se esforzaba en modular la respiración suspendida por el jadeo, ni su voluntad la que hacía esfuerzos por recordar a sus padres, a sus hermanos, a los hijos de sus padres que eran sus hermanos y a los hijos de sus hermanos que no eran sus hijos, según recordaba. Tampoco era ella quien se esforzaba por contener la tos ni quien rogaba al Señor por la salvación de su alma. [...] no era ella, sometida, una vez más, a la voluntad de Agustín Cosme Damián de Iturbide y Arámburu [...] (pp. 278-279).

Las constantes negaciones tergiversan el credo, oración que es rezada para la agonizante Nicolasa, y así deconstruyen (desarman) la identidad de este personaje en todos sus niveles, desde su origen familiar, pasando por su objeto de deseo (Santa Anna), hasta la intromisión de Iturbide y su familia, momento en el cual la narración pasa a su hermano, quien también ha dejado de ser y está preparado para morir. Por otra parte, la pérdida identitaria de Nicolasa no surte los mismos efectos que la padecida por el exemperador; para ella perder su identidad no significa regresar a ser hija, hermana, o princesa, sino que para ella se manifiesta la total pérdida y sólo eso. Ya no es; sólo la muerte será de ahora en adelante la encargada de definirla.

Ana María

La aparición de la emperatriz en el relato consistirá en oponerse a la costurera Henriette. Más tarde, lo hará contra su cuñada Nicolasa. La belleza de Ana María queda descrita por uno de los cortesanos, el obispo de Puebla, Antonio Joaquín Pérez Martínez: es la razón por la cual Pérez no regresó a Cádiz, y también la misma por la cual el Emperador no estaba nunca sereno. Por otra parte, se enuncia una confrontación directa entre el obispo y la Emperatriz, cuando ambos compiten por comer más dulces en la merienda. Debido a su embarazo, no puede rivalizar con el voraz apetito del prelado, y así ella asevera que antes, al menos se respetaba lo ajeno y uno no tomaba todo lo que quisiera. En cambio, es una de las mujeres que se encargarán de

reprochar a los varones de la corte su inconformidad con el nuevo régimen y su añoranza por el anterior.

La narratividad de Ana María parte de las náuseas que siente una vez iniciada la procesión a la Catedral. Si bien este síntoma va ligado a su preñez, es la advertencia de su madre la encargada de potencializar este signo: “¡Y bueno, niña, a ti nada te contenta! ¡A ver si vas a desfilas derecha y a quitar el gesto de contrición, que te van a coronar emperatriz, no Virgen de los Dolores!” (p. 50). La contraposición en la cual doña Amparo sitúa a Ana María, la compromete entre dos dualidades que en ella se estructuran a partir de una dislocación discursiva, es decir, la esposa de Iturbide está representando un rol discorde a su realidad. En este sentido, la forma debe sobreponerse ante el fondo, las acciones por lo tanto deben guardar las apariencias, nunca manifestar aquello que está oculto; de forma literal, el futuro hijo, pero de forma figurada, el dolor y el asco. Más tarde, el desvío de la ruta original de regreso y el paso por la casa de la Güera Rodríguez llevan a la emperatriz a dudar de la fidelidad de su marido, pues hasta entonces no había considerado los aspectos negativos de ser esposa del emperador. El cambio de trayecto lleva así a exhibir no sólo la infidelidad de Iturbide, sino también la configuración simbólico-espacial del relato, pues la vía está repleta de fango. Este espacio perfila a Ana María a llenarse de dudas, por su marido, por su familia, por su seguridad en la calle y en última instancia por saber eso que Agustín y la Güera hacían a escondidas. Finalmente, la instancia narrativa la posiciona en un estado de reconocimiento de oficialidad, donde el nombre no podrá ocultar la sensación de la emperatriz, sino que, al contrario, la exhibirá de forma enfática:

Ana María Josefa Ramona Huarte Muñoz y Sánchez de Tagle, ciudadana ejemplar, madre amantísima y mujer del Dragón de Hierro había amanecido tan indecisa que a esas alturas ignoraba incluso si haberse convertido en la Emperatriz de México era una suerte o una verdadera desgracia (p. 63).

La emperatriz entrará en pugna con la princesa Nicolasa cuando proponga a Santa Anna como miembro de la Orden de Guadalupe. Justificada y protegida por su condición de embarazada, logra a capricho la designación de su padre como integrante de la agrupación

y, para evitar que la trifulca con la princesa se salga de control, Ana María echa en cara su locura a Nicolasa y pide a Rafaela que se la lleve a sus aposentos. Cuando Iturbide entra a la habitación real, la emperatriz reclama. Este hecho posiciona a Ana María en un rol de victimización ante sus subordinados y ante sus iguales: el recuento de reproches pasa por la poca atención que le presta la servidumbre, el nulo caso que los mismos lacayos dieron a Nicolasa y, por si fuera poco, los miembros de la corte no sabían cómo comportarse, había descaro. Ante los inferiores, la cadena de mando es inexistente, y ante los semejantes no existe un comportamiento acorde con la situación enunciativa de cada uno de ellos. Por consiguiente, la carencia de jerarquía y la falta de concordia desarticulan a este personaje. La emperatriz puntualiza las fallas y aunque gran parte de la culpa se la atribuye a Nicolasa, también admite:

Ella estaba furiosa; cansada de sus obligaciones. Debía vivir con la prima viuda y con la hermana soltera y senil, amén de todo un séquito de damas y donceles invitados a formar la Corte. Debía sonreírles todo el tiempo y tratar de complacerlos en todo, y sí, ya sabía que lo mejor de nuestra dicha es la que proporcionamos a los demás, pero ya estaba cansada de tanta dicha (p. 96).

El reproche, más allá de la condición de la princesa Nicolasa, se enfoca en la situación de la emperatriz. Sus comportamientos y obligaciones ya no la convencen y causan su descontento. En este sentido, si el deber es el saber concientizado y vuelto acción, entonces no quiere saber, ya no quiere actuar a pesar de que pueda hacerlo. En última instancia, el deber es la performance más completa de la simulación, pues a pesar de saber hacer y poder hacer, no siempre se quiere hacer. Es así como Ana María se muestra cansada de simular ante otros y ante ella misma.

El emperador le responde con una petición: “Calma y paciencia”, pues él es su marido, y por tanto: “Si la Emperatriz no se daba cuenta de que tenía que estar a la altura de su deber, el proyecto libertario que el Dragón había soñado para el país se vendría abajo” (p. 97). Desde esta perspectiva, la victimización no logra su cometido; si la emperatriz sufre, no se debe a sus circunstancias, sino a que no ha seguido como es debido su papel de esposa. Así, la falla de la víctima, al menos en esta

situación, se fractura, pues a quien se reprocha logra invertir el reclamo. Iturbide no escatima en validar su posición y también la de Ana María, de ahí que más allá de ser mero deber en acto, Iturbide logre sentar la culpa en su esposa, y así oponer abiertamente el deber contra el querer. Mientras que el hombre debe, desentendido de su acción modalizante del querer, la mujer ya no quiere y por tanto duda de su deber. Ahora bien, la categorización que el emperador hace de su esposa establece que: “En cuanto a la mujer, debía ser el encanto que convirtiera el hogar en delicioso nido” (p. 97). Tener que volver artificio lo natural posiciona a la emperatriz en una encrucijada donde su enunciación identitaria dependerá directamente de la acción. Concretamente, la transformación de lo artificial (hogar) en lo natural (delicioso nido). Entonces, la tarea de la esposa es más regresar —y conservar— las cosas a su estado inalterado, con todo y la falsedad que esta acción representaría. Por lo tanto, la queja de Ana María, a pesar de su fracaso, logra alterar la concepción de roles masculino y femenino en el relato. Iturbide es pura acción en cumplimiento del deber: actos que intentan convertir lo artificioso de su imperio en algo natural a la nación. El momento clave de esta ruptura de roles llega con la ensoñación de la emperatriz. Este instante edénico, cuando el hombre y la mujer comparten el fruto prohibido y se condena a esta última a postrarse y a parir con dolor, y al varón a trabajar para obtener su sustento. Existe aquí una propia conceptualización de Ana María y su pareja, pero articulada sólo a nivel de las fantasías. En este sentido, de la expresada por Iturbide, se pasa a la fantasía enunciada sólo para su esposa: de soñar para el país, a soñar para uno mismo. Se reafirma así una inversión de papeles, donde ahora es la mujer la que realiza para y por sí, mientras que es el hombre quien sobrepone fantasías a su entorno.

El despliegue narrativo de la emperatriz presenta situaciones que le disgustan. Así, se dice que Ana María iba furiosa a la finca de descanso del imperio, sólo que esta vez la ausencia de Iturbide precisa que los reproches carezcan de destinatario; los reclamos se interiorizan, pero no se manifiestan bajo ninguna circunstancia, con lo que la psique de este personaje queda evidenciada, más no exteriorizada. Cuando Ana María intenta un diálogo con su esposo sobre la epidemia de viruela y sarampión y expone la necesidad de tomar medidas para curar a los

enfermos, él se muestra lejano y preocupado por otra epidemia que le parece peor: la rebelión encabezada por fray Servando Teresa de Mier.

La aparición de la emperatriz se volverá activa cuando pretenda ponerse del lado de su marido tras los reclamos del religioso, pero en vez de eso le vuelva a reprochar. Ana María se encarga de culpar al lujo dispendioso, luego le echa en cara que la viudez y la soltería son aspectos que echan a perder la situación. Ante estas recriminaciones, a los ojos del emperador Ana María se animaliza y se convierte en un ave de rapiña. La escena termina con el anuncio de Iturbide: Nicolasa y Rafaela serán enviadas a Valladolid y Ana María pasará unos días en el convento de San Juan de la Penitencia. Se queda pasmada, inmóvil, al afrontar su nueva tragedia. En el humillante trayecto al convento, Ana María llega a la conclusión última: la relación de su marido con la Güera Rodríguez, personaje a quien la emperatriz categoriza completamente como contraria. Ajena a la conversación del emperador con la madre Benita, Ana María “se entregaba, absorta, a la contemplación de los huesos de tamarindo que estaban al fondo de su vaso” (p. 192). Como signo, la contemplación y el azoro potencializan el hecho de observar los restos, y así se oponen dos momentos, en los cuales Ana María primero ve sin ver, su imaginación es ágil, pero ahora que ve al fin, su condición de absorta cancela toda posible acción.

La emperatriz se manifiesta en contradicción con la madre Benita al rechazar sus invitaciones a la oración. Niega la eficacia de los rezos “junto al brillo de los ojos de la Güera” (p. 212), mientras la monja asegura que lo que brillan son los brazaletes. En este sentido, se reafirma el reconocimiento de la suplantación y por tanto de una pérdida de la capacidad de gozo de Ana María, cuyo pasmo llega a tal grado que:

Tanto tiempo estuvo atenta a lo que sucedía dentro de ella, tanto se ocupó de no mirar más que al suelo sin ver en él otra cosa que sus propios pensamientos que pronto adquirió una especie de ceguera del mundo y, peor aún, logró transmitirla a quienes la rodeaban (p. 213).

Por la pérdida de deseo y goce, pierde la acción y finalmente la vista. La ceguera funge, así, como la somatización de un no querer saber. Esto quiere decir que a partir del trastoque de la fantasía y de la pérdida del deseo, si ya no se puede ver aquello con lo que se fantaseaba de la

misma manera en que se veía antes, entonces ya nada vale la pena ver. De ahí que la emperatriz ya no busque fuera de sí, sino que su mirada caiga en una suerte de narcisismo, pues sólo en su interior ella encontrará acciones potenciales, mas no realizables y fantasías perpetuas. De vuelta al palacio, Ana María es la encargada de restituir el orden y la calma. A eso se debe que Iturbide sienta que:

Por primera vez en diecisiete años de matrimonio tuvo la sensación de estar extrayendo de su propio hogar la energía y la presencia de ánimo necesarias para acometer los problemas públicos con entereza (p. 214).

La pasividad total de su mujer se convierte en actividad para Iturbide. Ana María ya no le confiesa nada, todo se lo guarda y hasta pareciera haber cambiado su posicionamiento respecto a Nicolasa cuando pide su regreso. Sin embargo, Ana María solamente finge, pues: “aunque ya estaba ciega para las vanidades de este mundo seguía comportándose como la gente que puede ver” (p. 217). En líneas generales, la pasividad de la Emperatriz será evidente pero ocultada, pues ahora se ha convertido en la esposa modelo. Así, se puede decir que, para poder asumir completa e íntegramente su rol, Ana María renuncia a ver, a actuar y simplemente se entrega a simular.

La emperatriz vuelve a reclamarle a Iturbide, aunque en esta ocasión las exigencias serán diferentes. Así, cuando se entera de la conspiración que Rafaela había gestado con fray Servando, le dice a su marido: “Ni la tomes con los demás, que aquí nadie tiene la culpa. Te hubieras evitado estos problemas si a buena hora hubieras tenido el valor de ahorcar a media docena de canallas” (p. 228). Ana María reprocha al pasado, eso de lo cual carecía el emperador: valor. Simultáneamente, concuerda con los posicionamientos discursivos de Iturbide, pues nadie tiene la culpa, a cualquiera le pudiera haber pasado. En este sentido, si nadie tiene la culpa e Iturbide es despojado de su rol de emperador por él mismo y ahora también de su propio papel familiar y personal, entonces él es nadie, y por tanto sí es su culpa. La demanda de la mujer formalmente se expresa en la nada, pero esta debe corporizarse.

Ahora bien, Iturbide desconoce a su mujer, pero en realidad, Ana María permanece fiel a su rol, pues si ella se comporta como quien puede ver, y por tanto simula, haría así lo que cualquiera hubiera

hecho: esto es, reclamar a su esposo y culparlo. Entonces va más allá que la emperatriz, a los ojos del emperador:

Era y no era ella, porque una voz como de ángel justiciero anunciaba, cada vez que la Emperatriz abría la boca para dirigirle la palabra, que alguien más se había instalado a vivir en su garganta (pp. 228-229).

De tal forma, no es alguien más solamente, sino alguien que pretende, el rol al fin depurado de Ana María, quien se dirige a Iturbide. La función de la emperatriz consistirá, al final, en cuidar a Nicolasa. En el proceso, admite que siempre ha entendido a su cuñada, cambio radical, pues en un inicio ambos personajes fueron representados en total y constante pugna. Pero la nueva posición argumentativa de Ana María la lleva a la concordancia y le dice:

Hace tiempo que dejé de juzgarte. [...] En el fondo siempre te comprendí, nunca hice porque lo supieras y ¡me he arrepentido tanto, tanto...! [...] La Locura es lo único soportable en esta tierra (p. 240).

La conjunción entre ambos personajes parte de un reconocimiento en el tiempo, anclar el encuentro del valor del otro en el pasado mistifica al presente, pues a pesar de estar siempre con el otro, el sujeto no puede nunca aprehenderlo; sólo volviéndolo fantasía lo vuelve aprehensible y por tanto reconocible y valioso. La emperatriz encuentra a Nicolasa, no en Nicolasa misma, sino en su propio interior. Esto quiere decir que nunca verá íntegramente a la princesa sino dentro de sí y también la gran paradoja: ella y la princesa son una misma. Finalmente, Ana María reconoce que el rol de Nicolasa ha sido el único auténtico para afrontar la realidad. Así, la locura es el único rol válido y transgresor que permite a las mujeres rebelarse y manifestarse como individuos no privados de su capacidad de querer y de gozar. El papel de Ana María consistirá luego en acompañar y asistir a su marido en la travesía hacia Europa y en el exilio. Así, cuando Iturbide padece mareos en el barco, la emperatriz lo cura. Al llegar a Italia conoce a Morandini, un oportunista, quien pareciera seducir a Ana María, pero a final de cuentas, la carencia de dinero hace que este personaje desaparezca de la narración. Consolada por Madame Henriette ante el

cadáver de Iturbide, Ana María pasará de la desesperación a la aceptación de su lugar en la historia.

Rafaela

Marquesa de Alta Peña, la joven viuda Rafaela es prima de Iturbide y aparecerá para complementar las acciones de la emperatriz el día de la coronación. La ceremonia le sirve para fantasear sobre un encuentro amoroso con fray Servando Teresa de Mier, por quien siente fascinación. Rafaela es quien propone añadir a la Orden de Guadalupe al difunto Juan O'Donojú, antiguo virrey de la Nueva España, y lleva a la princesa Nicolasa a sus aposentos luego de haber discutido, esta, con la emperatriz. Cabría decir que el nombre propuesto por Rafaela ancla una serie de configuraciones discursivas donde el principal síntoma es la primacía de lo anterior sobre lo actual. En este sentido, la mención del antiguo régimen procura un desconocimiento del presente, y más un anhelo melancólico por regresar a lo anterior. Es el personaje que externa primero su solidaria preocupación por la ausencia de Nicolasa al emperador y será la encargada de ir a buscar a la senil princesa, que hacía visitas a deshoras; por fin la encuentra y ambas irán a dar un paseo a la Catedral, donde encontrarán exhibidos algunos manuscritos de fray Servando. Cuando regresan, las enviarán a sus aposentos por órdenes expresas de Iturbide. Posteriormente, será la única que no se entregue al descanso, pues es ella quien prepara la cena para recibir a fray Servando, y así idealiza a su objeto amado. Los preparativos son tantos, que la tarea la deja exhausta. Ahora bien, al encontrarse con él, Rafaela entra en un estado de choque, pues su accionar se desarticula:

Rafaela hubiera querido dejar de ser Primera Marquesa de Alta Peña y Camarera Menor de la Corte para iniciar el saludo que había ensayado para el caso, pero entonces las cincuenta y seis letras de su nombre y apellido, sin contar con las del título, se le vinieron encima y se empeñaron en no dejarla decir esta boca es mía (p. 130).

Desde esta perspectiva, la situación de Rafaela es la culpable de su silencio, pero en realidad, la disidencia y discordancia que el religioso manifiesta ante el régimen impide todo acto comunicativo entre ambos. Así se concretiza que el cumplimiento de la fantasía amorosa

desarticula a su propia figuración. Es decir, la marquesa gozaba más cuando fantaseaba sobre su encuentro con fray Servando que al realizarse este. Al estar en Valladolid, desde donde avisa a los emperadores sobre la alarmante locura de Nicolasa, Rafaela encuentra múltiples oportunidades para visitar en la cárcel a Teresa de Mier y cooperar con su movimiento. No obstante, se sabe su secreto, y así, a pesar de gozar de la compañía del sacerdote, cuando su secreto sea revelado, fray Servando escape y vuelva a ser atrapado, Rafaela huirá y posteriormente ya no se sabrá nada de ella.

La Güera Rodríguez

La mención de este personaje parte del hecho de que se invitó sólo a sus tres hijas, porque la presencia de “Venus” —como la llamaban— hubiera opacado con su belleza “la magnificencia de la coronación”. Posteriormente el desvío de la ruta de regreso al palacio real precisa que la procesión pase frente a la casa de la Güera Rodríguez, acaudalada y varias veces viuda que reúne en sus tertulias a distinguidos caballeros, entre ellos Iturbide. Esa es la primera descripción del personaje, así caracterizado:

Tampoco había visto un rostro tan perfecto ni tan en desacuerdo con el carácter de su dueña. Los años no habían endurecido un ápice las facciones, y en cambio, habían dotado a la mirada de cierta malicia desconcertante. Iturbide se inclinó ante ese rostro de Virgen (p. 202).

La hermosura de la Güera es reconocida por todos los asistentes a su tertulia. Se habla de ella, pero no interactúa en el relato.

Personajes femeninos secundarios

Madre Benita

La madre Benita se encarga de echar en cara a Iturbide que el convento pasa por malos tiempos. Ante la falta de respuesta del emperador, la madre recibe a la emperatriz y un pago por cuidarla. La monja aparece como primer personaje encargado de inaugurar una secuencia

narrativa. De esta manera, el relato despliega su caracterización: los lugares que la madre Benita frecuenta, la mortificación de sus sentidos y también cómo se debate entre la obediencia a Dios y al emperador, pues a uno debe servirlo todo el tiempo y al otro le ha prometido vigilar y acompañar a la emperatriz. Así se ha privado de algunas actividades que realizaba antes de que llegara. En sentido estricto, ambos personajes se oponen, pues Ana María rechazará siempre las invitaciones de la religiosa a rezar.

Doña Josefa Arámburu de Iturbide

Este personaje, madre del emperador, es quien contrata a Madame Henriette, a partir de su origen francés, su altanería y su insolencia, pues estos signos eran garantía de superioridad y experiencia, al menos desde los ojos de doña Josefa. De ello persuade a su marido, y su posición enunciativa sirve también de punto de anclaje entre lo propio y lo extranjero, que a su vez derivan en una jerarquización de lo superior y de lo experimentado, contra lo inferior y lo inexperimentado. Así, los Iturbide cambian de ser amos a ser sirvientes, pues “A todas [las preguntas de Madame Henriette] fue respondiendo doña Josefa muy contenta, como si en vez de solicitar, estuviera ofreciendo sus servicios” (p. 10).

Josefa

Sólo se hace mención de este personaje en el listado de los hijos de los Iturbide, y posteriormente se infiere, al especificar la condición de soltera de la princesa Nicolasa, que Josefa se ha casado.

Joaquinita

Este personaje centra su posicionamiento discursivo en proponer soluciones y posibles escenarios para la prueba y muestra del traje real. Al igual que en sus apariciones anteriores, se encarga de agregar comentarios al respecto de la situación de la realeza. Para esta ocasión, Joaquinita denunciará la falsedad de las insignias reales. Así, al

enterarse de que la mayoría son imitación, descalifica al Imperio pues ella:

Lo último que había esperado era ser parte de una Corte de tan poca monta. ¡Se había mandado hacer un vestido con la última remesa de seda de China que entró al país por Acapulco! [...] Desde ese momento y hasta el final de la ceremonia, Joaquinita se limitó a seguir de muy mala gana las indicaciones que le había dado el ayudante [...] (pp. 51-52).

El desencanto de la imagen la lleva a actuar de mala gana, pero a fin de cuentas a validar el acto de la procesión y a ser parte de esa corte de pacotilla.

Doña Ignacia Rojo de Cacho y Doña Josefa Ortiz de Domínguez

Personajes que —se menciona— han rechazado la invitación a la prueba de la vestimenta y por tanto también al nombramiento real.

Conclusiones y lectura propuesta

Una vez que hemos repasado las características y los comportamientos de las figuras femeninas en *La corte de los ilusos*, de Rosa Beltrán, podremos abstraer una serie de categorizaciones con respecto a sus desempeños textuales profundos. Este proceso será identificado gracias a la interdiscursividad, pues en esa zona se entrecruzan las enunciaciones donde especialmente se localizan los juegos de amalgamas de sentido y puntos opuestos que dan lugar a la semantización.

Narrativamente, la novela es el despliegue de una serie de actos que terminarán, si no en una tragedia, gracias al tono humorístico y al referente histórico, al menos sí en una especie de *cautionary tale*, una historia educativa, muy cercana al cuento moralizante. Muestra las consecuencias de tomar muchas decisiones equivocadas y, por lo tanto, provocar consecuencias terribles, ya para el emperador —protagonista principal—, ya para todas las figuras femeninas que lo rodean, lo obstaculizan o lo hacen avanzar.

Las principales mujeres protagonistas: Madame Henriette (autoridad referencial), Nicolasa (locura transgresora), Ana María (poder aparente), Rafaela (fantasía disruptiva), la Güera Rodríguez (alternativa emocional), constituyen un núcleo variopinto pero consistente, el cual ofrece una visión de lo femenino que se relaciona con el poder —real y aparente— de un modo más bien conflictivo, puesto que más que someterse o entregarse a él, lo tratan de una manera periférica u oblicua, puesto que lo cuestionan (Henriette, Joaquinita), lo distorsionan (Nicolasa, Rafaela), se aprovechan de él (Güera Rodríguez).

La mitologización de las mujeres se presenta, mas no en un sentido del todo positivo; el sistema comunicacional que mitificaría las acciones y las figuras femeninas las “encumbra”, pero como ejemplos referenciales de lo que no debe hacerse y lo que no se debe ser: Ana María, la siempre embarazada emperatriz que no encuentra su lugar en el mundo de la corte de mentiras, porque incluso así es una desadaptada; Nicolasa, la princesa loca que transgrede todo orden; Rafaela, la marquesa fantasiosa que cuando puede realizar su sueño pierde toda capacidad de acción; la amante Güera Rodríguez que no pertenece al círculo validado de la corte y que es una peligrosa marginal.

Siguiendo con esta línea de abstracciones, podemos proponer el establecimiento de un sistema semiótico basado en toda una coincidencia conflictiva de discursos contradictorios (Cros, 1992: 189), que no dejará de poseer una cierta coherencia y una compleja organización.

Esta organización y esta coherencia implican un núcleo organizador que no se refiere a la temática, ni a la narratología, ni a ninguna otra categoría textual, sino a una convergencia semiótica, es decir, a relaciones que establecen varios elementos entre ellos (signos o conceptos). La representación sólo existe en la medida que es producto del funcionamiento de estas relaciones (Cros, 1992: 7).

Según este postulado de Edmond Cros, encontraremos la conformación de un sistema semiótico profundo a partir de una reiteración sígnica que se desenvuelve y se evidencia durante toda la enunciación del texto. Esto es, el choque —conflicto— entre varios

conceptos manifiestos y abstraídos desde la articulación de los comportamientos, que se organizan en *La corte de los ilusos* como un conjunto de ejes de oposiciones entre: revelar y ocultar, lo propio y lo ajeno, pasado y presente, superior e inferior, semejante y diferente, orden y desorden, aparente y real, validar e invalidar, transgredir y respetar, deber y querer, fantasía y realidad, saber e ignorar.

En términos discursivos, las mujeres protagonistas quedan expuestas a la contradicción de estos ejes. Una gravedad semántica parece dirigir los conceptos hacia un fondo muy conservador, y si seguimos este mapa semiótico podremos observar y articular que la figura femenina en nuestro texto se encuentra condicionada por un conjunto de códigos férreos, de los que trata de evadirse. Sin embargo, dada una constante imposibilidad de realización semántica, es ahí mismo donde se cristaliza una épica: en la lucha por la construcción de una identidad entrevista, aunque muy difícilmente realizable. La mayoría de las veces, desde la trinchera de una heroica resistencia. La referencia con más posibilidades de concretizar una oposición a los signos dominantes sería, en determinados momentos, la locura, la transgresión juguetona de la princesa Nicolasa, que no pertenece ni a la realidad ni a la corte de mentiras que la familia Iturbide quiere instalar.

Así es la épica de las ilusas de la corte, en la magnífica representación de Rosa Beltrán.

Bibliografía

Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. México, D.F.: Siglo XXI.

Barthes, Roland y otros (1986). *Análisis estructural del relato*. México, D.F.: Premiá.

Beltrán, Rosa (1995). *La corte de los ilusos*. México, D.F.: Planeta.

Cros, Edmond (1992). *Idiosemas y morfogénesis del texto*. Fráncfort: Vervuert Verlag.

Cros, Edmond (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco Libros.

Ezquerro, Milagros (2002). *Fragments sur le texte*. París: L'Harmattan.

Greimás, Algirdas Julien (1986). Elementos para una teoría del relato mítico. En Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*. México, D.F.: Premiá.

¹ “Le texte est un système de significations programmé. Le texte est un système auto-organisateur. Le texte est capable de créer des significations imprévues et surprenantes, même pour son concepteur. Ce fonctionnement du texte repose sur la co-présence de deux facteurs: une certaine quantité d’indétermination et le rôle de l’observateur et du contexte” (Ezquerro, 2002: 94).

² Todas las citas posteriores de la novela se tomaron de la misma edición.

Las épicas de la cotidianidad: Carmen Villoro

Patricia Córdova

Cuando nos adentramos en la literatura escrita por mujeres que emerge con toda su fuerza en el siglo XX, es posible confirmar la exitosa inmersión que ellas han tenido en todos los géneros. En *Un cuarto propio*, Virginia Wolf (2013) reflexiona sobre la trascendencia de una literatura escrita por mujeres cuya calidad no debe tener necesariamente evidencias distintivas del género de quien escribe.

Sin embargo, si echamos un vistazo a la literatura mexicana escrita por mujeres nacidas antes de la segunda mitad del siglo XX, podemos observar matices no sólo en el tratamiento de los contenidos, sino en las formas estilísticas. En *Balún Canán*, Rosario Castellanos (1961) asume la voz narrativa infantil entretejida del polisíndeton característico del habla infantil y del habla coloquial espontánea; también incluye pronombres de primera persona acordes a un relato autobiográfico y al carácter egocéntrico que Antonio Briz (1998) ha atribuido al español coloquial. Las fricciones del mundo indígena con el mundo criollo sensibilizan la cuidada narración de una escritora que recuerda su niñez en Comitán, Chiapas. Castellanos reflexiona sobre el habla de los indígenas, sobre su sentimiento de minusvalía, sobre sus diferencias culturales y sobre los prejuicios sociales y lingüísticos de los criollos. Por su parte, Elena Garro (1989) asume el conflicto de la mujer adulta que vive en la ciudad, que es sensible y empática al mundo

indígena y que encuentra en su marido un político que habla desde el vacío y la insensibilidad que suele acompañar al ejercicio de poder. Laura, el personaje de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, se identifica con el mundo de los desposeídos porque ella misma es desposeída de su identidad y su carácter femenino. La familia y el entorno profesional del marido la someten. Nachita, la indígena que la asiste, y su imaginado primo y marido, un indígena que la traslada a la Conquista, la sostienen. La voz narrativa de Elena Garro es la voz que observa el exterior desde un interior femenino.

La identificación entre la mujer que escribe y el mundo marginal indígena, el de los estudiantes reprimidos, o el de las clases populares, encuentra un terreno muy fértil en la escritura de Elena Poniatowska. La cronista del México profundo lo ha sido porque ha hecho suya la causa de los desfavorecidos y porque ha logrado hacer de las *épicas inversas* un tópico necesario para conocer y comprender nuestra cultura y la injusticia que aún prevalece en México. De hecho, como deja asentado en este volumen, Elena Poniatowska experimenta su sentido de pertenencia a México a través de sus conversaciones con Josefina Bórquez, la soldadera que devino en Jesusa, la protagonista de *Hasta no verte Jesús mío* (2013).

Mención aparte de esta generación nacida la primera mitad del siglo XX merece Margo Glantz, quien inaugura una escritura intimista, de autoficción, en la que los personajes femeninos exploran su sexualidad y dan forma a un erotismo liberado. Tal como sucede en *Apariciones* (2008), Glantz profundiza en el yo femenino, ya no desde otros grupos marginales, sino desde sí misma. Como hija de inmigrantes recoge un doble peso de la diferencia: el de ser mujer y el de la condición inmigrante; a ambos incorpora en la formación de su ser literario a partir y a través de ella misma y la basta cultura que rezuma su obra.

Glantz representa o simboliza —según quiera verse— la transición hacia las escritoras mexicanas nacidas en la segunda mitad del siglo XX. Estas escritoras indagan ya no en los grandes lienzos históricos que les toca presenciar de manera directa, en todo caso, estudian el pasado para escribir una novela histórica, así como sucede con Mónica Lavín en *Yo, la peor* (2012); o con Rosa Beltrán en *La corte de los ilusos* (2018). O se introducen incisivamente en una historia individual, muy

personal, que explora temas tabúes, como la matrofobia, al estilo de *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave (2018), y *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel (2011).

A lo largo del siglo XX, el derecho a la ciudadanía literaria femenina se ganó a puño y letra. Y la cosecha ha resultado tan significativa que ha sido tarea nueva discutir si existe una escritura femenina con características propias. ¿Escribimos distinto las mujeres? ¿En dónde radican las diferencias entre la escritura literaria femenina y la masculina? En estas líneas he planteado que, en un primer momento, las escritoras mexicanas se valieron de una identificación con mundos marginales para externar su incomodidad, inconformidad y disonancia en general. Más tarde, las escritoras indagan libremente en sí mismas, desde sí mismas, o desde momentos históricos que no han presenciado directamente.

La adquisición de la ciudadanía literaria femenina propició una escritura concentrada en el yo femenino y su experiencia no sólo negativa sino también positiva en los entornos urbanos y de otro tipo. Tal es el caso de Carmen Villoro, cuya poesía nos adentra en el instante de lo cotidiano, en la expresión luminosa del amar, del pensar, o del presenciar la vida. Con Carmen Villoro, la escritura femenina ejerce su derecho a la ciudadanía literaria no sólo en tanto que recupera la trascendencia de los espacios y objetos cotidianos, sino en tanto que confirma el derecho a experimentar el placer existencial y poético, que encuentra, entre sus lectores, cómplices y testigos.

La escritura de Carmen Villoro tiene diversas improntas femeninas: la ternura que se conjuga con la sensualidad; la persecución de lo trascendente, de grandes planteamientos filosóficos en los hechos cotidianos. La inundación estética que hace a través de los objetos con que se atiende el día a día —una escoba, una licuadora, el papel de aluminio, un paraguas, entre tantos otros— es conmovedora, femenina y fértil. La sensibilidad del lector frente a esos escenarios precarios que suelen delegarse a lo no importante cambiará después de leer su antología *Espiga antes del viento* (2011), *Jugo de naranjo* (2017a), *Liquidámbar* (2017b), o cualquiera de sus poemarios. La mujer poética de Carmen Villoro confiere un feminismo humanista porque no se desgarran en la desdicha de su género, pero sí despliega un espacio

literario en el que la mujer recupera su derecho a la vida en todos los espectros: el sexual, el amoroso, el filosófico, el cotidiano.

Como todo poeta que trasciende, Villoro juega con el inconsciente, convierte el énfasis psicológico en énfasis estético, pone en la superficie la imagen que sugiere que nada de lo hecho y vivido se basta a sí mismo. Es necesario el verso que heroíza la gracia o la desgracia, el placer o el dolor de las experiencias cotidianas.

El amor como heroicidad en el ocaso del siglo XX: *Que no se vaya el viento*

La antología *Espiga antes del viento* (2011) se inaugura con tres poemas eróticos: “La mujer del guerrero”, “Ulises cotidiano” y “Paisaje marino”, correspondientes al poemario *Que no se vaya el viento*, publicado en 1990 por la UNAM. Cada uno de ellos abreva de distintas fuentes para celebrar el amor y la sensualidad, que no son, en estos textos, cosa distinta.

En “La mujer del guerrero” (p. 19), narrado en tercera persona, la mujer espera a su amante; un amante furtivo, que viene y va, pero que siempre encuentra a la mujer ávida de un triunfo erótico sobre el cuerpo del guerrero. Es ella quien se desnuda y lo desnuda, es ella quien cumple un heroísmo erótico: “El paso de este cuerpo por su cuerpo / en su hazaña gigante, / su viaje incierto; / sobre los muslos tensos del guerrero / crecerá su aventura”. Carmen Villoro da forma a la mujer que desea y que no se somete a las convenciones de la permanencia constante. Su fidelidad, que nos recuerda a Penélope, no es de sumisión irremediable, sino de una entrega sensual, contundente y salvaje, a la que ha precedido una espera que la hace finalmente poseedora de un heroísmo basado en la paciencia, el amor y el deseo.

En “Ulises cotidiano”, a la sensualidad: “...y un enjambre de peces y caricias / nos recobra el naufragio tan deseado”, se suma la ternura: “Es más amplio mi pecho. / Hoy le caben puertos, / hoy que encallas / tibiamente / junto a mí” (p. 20). La voz poética habla a la segunda persona y con ello es más íntima. La conciliación amorosa inunda un

poema en que la amante espera, goza y celebra el amor de un Ulises cotidiano.

“Paisaje marino” es la alegoría marina del amor y la sensualidad. Los olores tienen color y el hombre deseado es “agua de mayo, / llamarada que moja mi jardín”. El mar amoroso de Carmen Villoro es amarillo, es dorado, es naranja: “Hablo de ti / y me salen duraznos de la boca, / el sol se me atraganta por las venas, / me palpitan canarios / y el alma / se me vuelve / campanada” (p. 21). El hombre amado es aparición llena de luz y luego es experiencia íntima que invita a la experiencia de infinito:

Nada como este lento agonizar marino:

tus peces me acarician

con pequeñas lenguas silenciosas.

Transcurrir con mis manos tus mares infinitos,

imitando veleros.

Devorarnos así: tranquila y tibiamente,

buscando esa pequeña muerte

de sabores turbios y salados,

de olor a puerto,

a noche,

a marineros.

Ahogarse, tragar arena,

volverse ola para romper el mundo en un instante

y después arrojarse en la playa

con la exhausta serenidad del náufrago.

Recobrar las imágenes:

la gruta subterránea vuelve a ser boca,

la arena, piel;

el paisaje recobra lentamente

los límites de tu cuerpo,

de tu nombre,

amor mío, y esta realidad

me llena el corazón de pájaros.

El heroísmo de Villoro es, aquí, el ejercicio pleno de la entrega, del amor. En una época en la que el individuo se reconcentra en sí mismo,

la realización y entrega a través del otro, es un acto transgresivo. La arena es piel, el éxtasis es ahogo, la boca es gruta, la experiencia erótica es tan infinita como los movimientos de peces en el océano. Las imágenes marinas logradas embriagan al lector, que experimenta un amor inconmensurable, de trazos magnánimos y pletóricos.

Otro tema que inunda la poesía de Carmen Villoro en este texto de 1990 es la niñez. “Sepia”, “Resbaladilla”, “Adivinanza” son odas a la infancia, una infancia que se aprecia con nostalgia o se rememora en el momento infantil, que —el tiempo poético lo sabe— es iniciático. Así lo sabemos en “Papalote”:

Apenas y te tengo,
rombo alado,
asido de la punta del recuerdo.
Miro tu vuelo, ¿lo dirijo?
[...]

En travesía secreta
vuela el papalote
inaugurando rutas de aire,
¿o es que tengo al revés la perspectiva
y sostengo en mis manos
la cuerda de pescar?

Un hilo me separa
del tiempo y el espacio
y me mantiene en trato
con el tiempo y el espacio.

Inhalo no sé cuántos papalotes
cuando miro este cielo,
este mar.

El heroísmo conceptual:
Delfín desde el principio

La poesía, que alude a la percepción sensorial y luminosa de la experiencia amorosa e infantil, deja su espacio a una poesía que bien podríamos llamar conceptual. En *Delfin desde el principio* (UNAM, 1993),¹ la luz no es ya el vehículo del amor, sino el hilo comunicante de las imágenes que sirven para meditar sobre los valores abstractos de la composición de un mundo físico que se ordena al ritmo de una silva con sintaxis barroca que nos recuerda tenuemente el *Primero sueño* sorjuanescos:

La luz

Viaja la luz por su centro disperso,
reconoce su alma de partícula,
su crepitar silente, inobservable,
su adentro de fotones confundidos.

Se desliza en mi hombro y en mi mano
con pundonor de hormiga,
desteje en amarillo los hilos de mi suéter,
todo lo abusa, luz, homóloga al poema,
su bullanga de miel lo lame y lo seduce.

[...]

Danza de estrella
se pierde en la ciudad,
maraña clara o laberinto
esculpe las ventanas
con su barniz de agua.

Yo escucho su blasfemia,
su dentera de ser como la fuente,
de andar desordenada por los camellones,
escucho al aire y sé que es la luz
que da vuelta a la esquina con vehemencia.

[...]

Es relevante que el motivo y tema de la silva es un hecho físico y sensorial: la luz y sus efectos. A diferencia de *Primero sueño*, cuyo tema

central es el despliegue del pensamiento y sus correlaciones entre el mundo espiritual y cosmogónico, la luz de Villoro es una luz que habita la ciudad, que se manifiesta en las manos y en el suéter que se viste, que recorre camellones. En ese sentido, la poesía de Villoro deposita su intensidad en la experiencia que se palpa en la cercanía de la cotidianidad.

El inicio de “La luz” capta el característico ritmo que proporciona la sintaxis del hipérbaton barroco y que encontramos también en otros poemas mexicanos como “Canto a un dios mineral”, de Jorge Cuesta Porte-Petit. El verbo introduce el objeto: “Viaja la luz por su centro disperso”; o como también sucede más adelante: “todo lo abusa, luz, homóloga al poema”.

La personificación de la luz alcanza su culmen en la estrofa en que aparece por única vez en la silva el pronombre personal “yo”. El hecho es importante porque Villoro coincide aquí con una tendencia de la literatura escrita por mujeres en el siglo XX: la incorporación del habla egocéntrica que caracteriza al registro coloquial y que se manifiesta en el continuo uso del “yo”. La tendencia converge, por un lado, con la atribución histórica que se otorgó por siglos a la mujer de desarrollarse exclusivamente en los espacios cotidianos desde el ámbito informal, no profesional. Y, por otro lado, converge con ese despertar ontológico y óntico de la mujer que a través de su escritura literaria escribe, se explora y se reconoce a sí misma utilizando las perspectivas psicológicas y verbales que le son familiares.

Versos que se aproximan a la silva, no endecasílabos y heptasílabos siempre, aparecen también en “La sombra”, poema en el que siguen apareciendo reminiscencias de Sor Juana. Entra el verso con verbo e introduce una estrofa de hipérbaton:

La sombra

Atisbo en el muro una vaga presencia,
una voz inaudible que han tocado en secreto
los dedos de la llama,
y sin conciencia acaso o sin remedio
ante el temblor efímero de su cuero sin cuerpo

algo en mí se deslava.

[...]

Maestra exquisita de la imagen poética, Villoro despliega poemas conceptuales a las cosas cotidianas de la vida: la escoba, la chancla de hule, las canicas. La escoba es milagro y feliz presagio de cada día: “Es tu rezo de espigas un anuncio. / Si mueves tu cintura de provincia / amanecen los pájaros”. Y la escoba es reloj y brújula del nuevo día: “Rascas la calva gris del pavimento, / las calles sueltan otra vez las trenzas, / algunos coches comienzan a ser ríos”. El despertar cotidiano de la voz poética femenina es un hecho milagroso y poético:

Barres con esos largas
las sombras que cayeron de los árboles.
Cuelgan de las persianas racimos de agua.

Tiende la luz
entusiasmos recientes en las cuerdas del aire.
Tu voz de lija blanca despeja otras ciudades.

Yo despierto.

La originalidad de la poesía conceptual de Carmen Villoro radica en que conceptualiza sus objetos al mismo tiempo que construye imágenes de marcada impronta estética; una estética que radica en la sorpresa de su composición y en la exactitud del concepto que sintetiza. Así lo deja ver también en el poema en prosa “Canicas”, en el que reflexiona sobre el tiempo:

La esfera de cristal dice el futuro; quien la mira descubre en sus minúsculas burbujas, la respuesta a una pregunta largamente postergada.
Si pierdes la noción de tu mirada, si te internas en el espacio ilimitado de la esfera, puedes ver algún parque, una noche de estrellas, o escuchar una canción hace tiempo olvidada.
La esfera de cristal dice el futuro, pero el futuro no es sino una forma distinta de mirar el pasado.

La heroicidad de la cotidianidad:

Jugo de naranja

Resulta extraño aceptarlo a primera vista, pero se necesita mucho valor para levantarse cada día y disponerse a amar la existencia cuando los tiempos son aciagos. Poeta de la luz, Villoro, inaugura el día con un jugo de naranja: “En la mesa del desayuno se signa el día para que avances por él como la sombra plácida que camina sobre un reloj de sol” (Villoro, 2017a: 7). Y el valor deviene en heroísmo, un heroísmo cotidiano que presencia los resabios de violencia de los que no es el alma humana el testigo, sino la naturaleza y el horizonte que nos resguardan:

En la mañana la ciudad mojada es la memoria de la noche lluviosa. Caminas por las calles: el aire fresco sobre la piel te hace sentir el gozo por haber vencido los embates del desorden. El mundo existe. Serenos, los edificios lanzan destellos de heroísmo; los árboles escurren victoriosos los resabios de la violencia. Los coches susurran sobre las humedades del asfalto y tú recuerdas otras palabras, levedades, insomnios; los charcos prometen ciudades luminosas que la tibieza del sol irá convirtiendo en espejismos (p. 8).

Jugo de naranja es un poemario en prosa que siempre sorprenderá al lector porque Villoro edifica con agudeza las imágenes que nos hacen concebir el mundo cotidiano lleno de sentido y de belleza. Las cosas más fútiles renacen ante la sensibilidad lúdica, traviesa, pero también profunda de nuestra poeta. Los paraguas “fueron hechos para ser olvidados”, la leche cae sobre el café, “pero su blanco afán no basta”: “Si no fuera por esa terquedad del pasado oscuro que se niega a desaparecer, ¿qué relieves, qué sombras, qué abismos o qué cimas encontrarían las gitanas en tu taza?” (p. 13). Y el hogar, qué es el hogar:

Tu hogar es el centro de control de desastres naturales: el tornado en la licuadora; una nube de vapores ardientes en la olla de presión; la guerra de partículas atómicas en el horno microondas; el ciclón encerrado en la lavadora. Y tú, diosa en bata y pantuflas, eres la responsable de que no se produzca una hecatombe (p. 58).

Los electrodomésticos son el motivo de la alegoría sobre la existencia femenina que hace del hogar un partenón en donde suceden las batallas más frontales. La mujer no reniega de las batallas cotidianas, las asume lúdica e irónicamente. Su hogar, como la ciudad, como cada espacio que atraviesa, como el cuerpo del hombre que recorre, son su

territorio y en cada una de estas materialidades encuentra un motivo para realizar su cometido existencial.

Esta poesía de la cotidianidad no es indiferente al dolor humano. Si una ensalada de brócoli puede ser un bosque diminuto y si el papel aluminio te convierte en una mujer galáctica, el cerillo puede representar cometidos bélicos y religiosos insospechados:

Un cerillo es un soldado, un kamikaze dispuesto a morir originando el fuego. Es trágico el destino de esos hombrecillos de cabeza generosa y cuerpos rígidos, encerrados en un búnker de cartón esperando la suerte —para ellos un honor— de ser escogidos por la mano dictatorial que inflamará su destino. Pero lo peor no es la muerte, sino soportar con dignidad el trato innoble después de haber cumplido la misión: ser arrojado al suelo, pisoteado sin más rito que su propio humo libertario, o acallado en el agua su último susurro de héroe herido (p. 93).

Carmen Villoro construye una conciencia que se decanta por la visión lúdica de la existencia y de las cosas. Su agudeza la despliega con un giro tierno o juguetón que proporciona un toque bondadoso a la interpretación de todo lo que su ojo poético aprecia. Los electrodomésticos y la violencia patriarcal no se despliegan en un verso amargo o imprecatorio como sucede con poetas de generaciones precedentes.

La heroicidad de resistir la muerte:

Liquidámbar

En 2017, Carmen Villoro publicó *Liquidámbar* (2017b), un poemario alusivo al dolor causado por la muerte de su padre. Liquidámbar, un árbol aromático y sagrado en el que los restos de su padre descansan. La voz poética de Villoro se aboca aquí a la reflexión sobre la muerte. Los versos se repiten a lo largo de las páginas como si de un conjuro contra el dolor se tratara:

Convierte, Liquidámbar
la sangre de mi padre en miel.

Toma su polvo herido
llévalo por las grutas

de tu saber benigno hasta la luz.

Dale a su color la transparencia
de tus emanaciones
los aceites más profundos de tus ríos.

Dame a mí la resina necesaria
para entender el rito de las flores
los lutos que perduran.

(p. 34).

Una plegaria a la naturaleza, a la disolución del dolor a través de la resina del árbol. Villoro ora por la disolución del padre y por la posibilidad de enjugar su dolor a través de una pócima: la resina de liquidámbar, que permitirá comprender el luto que perdura. La voz poética reclama un dios profano a través del cual es posible recuperar el ritmo soportable de la existencia tras la muerte del padre:

Liquidámbar

señor de lo que fluye y está quieto
El río te nombra
y la luz te dibuja.

Señor de los consuelos
dame la joya de la resignación.

(p. 42).

La muerte del padre da espacio para el diálogo solemne y sagrado. Las figuras bíblicas aparecen mezcladas con el ámbar, resina emblemática de la cultura chiapaneca:

Cae en mi memoria tu rostro, papá
y comprendo tu entrega a este fragor
tu incendiada vejez
tu entusiasmo vibrante
cada vez que volvías de la montaña.
Como gotas de lluvia cae tu voz

mientras me acerco al árbol donde duermes
guiada por Moisés
cuidada por David
custodiada por todos los hermanos.

Ahora comprendo tu gratitud final.

Y como el ámbar guarda
reliquias de la tierra
yo atesoro tu voz
y pronuncio
en silencio
tu última palabra.

(p. 49)

La poesía de Carmen Villoro recoge los giros más inesperados de la lengua y logra imágenes con las que se comprueba que el lenguaje literario crea una perspectiva de las cosas que ningún otro lenguaje es capaz de producir. Su poesía, como la de los grandes, es una poesía que asume el reto de lograr un cometido irracional: la experiencia estética y luminosa que conecta al lector con lo directamente indecible, a través de un medio racional que sólo los elegidos pueden labrar para hacer vibrar a sus oídos: el lenguaje verbal.

Al contextualizar la poesía de Carmen Villoro en la literatura escrita por mujeres, podemos afirmar que las voces que ahí tienen lugar son voces que encarnan distintos prototipos femeninos. Su poesía erótica nunca recoge la voz victimizada por lo masculino. Al igual que Afrodita, “entabla relaciones por decisión propia” (Cardenoso, 2010: 124) con el mundo que la circunda y nunca es víctima de los dioses masculinos. El amor, la belleza y la sensualidad que inundan sus diversos poemas convergen con las características de la misma diosa. Su épica es inversa porque, como ha sido atribuido a otras escritoras,² narra el exterior desde el interior mismo. Asimismo, su cercanía con los objetos cotidianos es otro rasgo de la femineidad que, aunque no es ajeno a poetas del sexo masculino, cobra aliento femenino por esa perspectiva interna desde la cual observa el mundo.

Bibliografía

- Arredondo Goicoechea, Alicia (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- Beltrán, Rosa (2018). *La corte de los ilusos*. Ciudad de México: De Bolsillo.
- Briz, Antonio (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel.
- Cardenoso, Olga (2010). Artemisa y Atenea: diosas griegas y mujeres contemporáneas. En Mercedes Arriaga Flórez y Pedro Marcos de Cossío (eds.), *Mitos femeninos. Laberinto de espejos* (pp. 115-140). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Castellanos, Rosario (1961 [1957]). *Balún Canán*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Eudave, Cecilia (2018 [2008]). *Bestiaria vida*. León: Eolas.
- Garro, Elena (1989). La culpa es de los tlaxcaltecas. *La semana de colores* (pp. 11-29). México, D.F.: Grijalbo.
- Glantz, Margo (2008 [1995]). *Apariciones*, en *Obras reunidas. Narrativa*, tomo II (pp. 433-509). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lavín, Mónica (2012 [2009]). *Yo, la peor*. México, D.F.: De Bolsillo.
- Nettel, Guadalupe (2011). *El cuerpo en que nací*. México, D.F.: Anagrama.
- Poniatowska, Elena (2013 [1969]). *Hasta no verte Jesús mío*. México, D.F.: Era.
- Villoro, Carmen (2011). *Espiga antes del viento*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- Villoro, Carmen (2017a [2000]). *Jus d'orange. Jugo de naranja* (edición bilingüe, trad. de Ana Cristina Zúñiga). Quebec: Écrits des Forges.
- Villoro, Carmen (2017b). *Liquidámbar*. Guadalajara: Mantis Editores.
- Wolf, Virginia (2013). *Un cuarto propio*. Barcelona: Lumen.

¹ Véase Villoro (2011).

² Véase Arredondo Goicoechea (2009).

CAPÍTULO 10

Heroísmo y drama

Silvia Peláez

Lo épico y lo dramático

Al momento de escribir este ensayo, recorro mentalmente los títulos de mis obras de teatro para encontrar aquellas en que surge el personaje femenino con la fuerza del heroísmo épico. Y encuentro cinco: *Eva, una heroína ancestral*; *Casandra, la mirada heroica*; *Tesa: guerrera de la oscuridad*; *Coco: heroína de la modernidad* y *Alejandra: su propia odisea*. Escribir este texto es como hacer un viaje en el que parto de mí misma para llegar a mis personajes, ellas, las que en las obras mueven su universo y se plantan como seres cotidianos y arquetípicos al mismo tiempo. Un viaje en el que zarpo ataviada como la Casandra de *Visiones*, con un carcaj lleno de flechas que buscan dar sentido a la dirección del viento.

Hoy, cuando el Cerro de la Cruz, frente a mí, está cubierto de nubes y el día anuncia una lluvia pertinaz, nos ha llegado la noticia de que el presidente de Estados Unidos ha aprobado la anulación del programa DACA¹ para los llamados *dreamers*. La negociación y las marchas seguirán para tratar de revertir esta decisión. En el ambiente, flota la incertidumbre. Y pienso en Alejandra de mi obra *Caracolas sin mar: migraciones íntimas*, y en todos los migrantes del mundo. Y cuando sigo con este ensayo, la noche del 7 de septiembre, un sismo de 8.2 grados cimbra a México, el mayor en la historia. Inevitablemente pienso en aquel terremoto de 1985 y en los héroes y heroínas que salieron a las

calles para realizar hazañas en ese contexto de dolor y muerte. También pienso en el lenguaje y las palabras, y en cómo este nos define y nos confunde, y nos da una identidad. Identidad que permite a otros reconocer al personaje con carácter de héroe épico. Y también considero cómo, al mismo tiempo, la lengua está unida a la cultura, y que somos quienes somos gracias a nuestra lengua y nuestra cultura. Y somos quienes somos también en cuanto parte de un contexto, y escribimos desde ese centro de gravedad, donde, en mi caso, como en el de muchas autoras, está también el de ser mujer.

El heroísmo épico es una construcción textual que ha permitido relatar y preservar las hazañas de seres humanos extraordinarios, y que rebasa los límites de la realidad en que pudieron haber ocurrido las acciones heroicas en cuestión. Si pensamos en que el origen de la narrativa parte del relato ancestral que alguno hacía a otros acerca de una experiencia vivida, sea esta personal o colectiva, también llegaremos al origen remoto del teatro. En aquellos relatos orales, se inicia la construcción del héroe al narrar su travesía y sus hazañas, aunque en aquellos cantos quedaban excluidas las mujeres. Desde el momento en que Tespis opone un narrador al coro, el drama ha incorporado tanto la teatralidad como el carácter épico de la narración. A lo largo de su evolución, el arte dramático ha enfatizado la teatralidad por encima de la epicidad. En México, a lo largo de la historia del teatro y su dramaturgia, los personajes femeninos han representado diferentes roles, y creo que en la actualidad en la dramaturgia mexicana podemos encontrar personajes femeninos que plantean el heroísmo épico en clave de mujer, que se atreven a desafiar su entorno con tal de realizar sus ideales.

Alteridad y drama

Existe un momento en el desarrollo de la teatralidad, en que se hace una separación, una distinción entre el papel del personaje principal y el resto del coro, como lo hizo Tespis (siglo VI a.C.), y creó el *drama*². En este sentido, si consideramos que “Toda enunciación [...] postula un alocutario” (Ducrot, 1986), resulta necesario este paso ya que en toda enunciación son imprescindibles el locutor y el alocutario. Así, el

personaje principal hablaba y el coro respondía, lo cual puede considerarse como la semilla de una pieza dramática, en la que faltaba sólo involucrar a otros personajes para desarrollarse.

En el teatro el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación impactan en la forma en que es percibida la historia por los espectadores, además de que la alteridad siempre está presente: el otro posibilita la existencia de la escena: el texto cobra vida en la lectura e interpretación de los otros (director, actores); los actores penetran el texto y lo hacen suyo en una constante relación de alteridad entre sí. Y estos procesos cobran sentido frente al otro que es el espectador, el público. A partir de esta escisión del coro, surge esa oposición tan necesaria al drama, además de que se hizo evidente el funcionamiento de la enunciación dentro de esta forma de comunicación, al incorporar la alteridad dentro de la misma, y no sólo externa a ella, con la presencia de esos oyentes participantes en cierta medida. Una gran diferencia de la teatralidad actual, y desde hace varios siglos, con las rapsodias homéricas es que ahora no sólo escuchamos una historia contada por un personaje, sino que la historia ocurre frente a nuestros ojos. Sin embargo, es consistente la presencia de narración o relatos en las obras dramáticas posteriores.

El teatro ha estado ligado a lo épico desde su nacimiento, cuando a través de los cantos de aedos se daban a conocer las hazañas extraordinarias de seres humanos reconocidos como héroes. Sin embargo, se cantaban los viajes y conquistas de los hombres, pero se olvidaban las hazañas y sacrificios de la vida cotidiana de las mujeres. A partir de este momento, se abre la posibilidad de que personajes femeninos comunes sean partícipes del tejido fabular de la obra, y los dramaturgos escriban obras sobre personajes como Medea, Fedra o Lisístrata.

Si consideramos una obra de teatro como un campo donde se concentra la enunciación, pues esta deviene naturaleza misma del drama al estar constituido por diálogos, y si esta posibilidad existe desde el texto dramático escrito, vemos cómo los personajes participan de la enunciación en una obra, pero el grado en que lo hace cada uno, así como el empleo de la lengua (y, por lo tanto, del idiolecto) de los personajes en una obra dramática, va a depender en mucho de las

estrategias discursivas y dramáticas que utilice el autor, pues “cada acto de enunciación es un acontecimiento único que implica un locutor particular tomado en una situación particular” (Ducrot, 1986: 71). En el caso de las obras que he considerado para este texto, cada uno de los personajes femeninos tiene un papel protagónico o preponderante en la enunciación, lo cual me permite dotarla también de heroísmo épico.

Escribir historias en que los personajes femeninos arquetípicos son las protagonistas, como mujeres que dejan su sello en el devenir imaginario escénico, es un desafío creativo al incorporarlas en un contexto contemporáneo pues me pregunto ¿cuál es la medida arquetípica de la mujer en estos tiempos convulsos y sombríos? ¿Y de qué forma el teatro podrá incluir a estas antiheroínas o heroínas de la vida cotidiana para darles esa proyección dentro del heroísmo épico? No hay que olvidar también que —y regreso al tema del lenguaje y la cultura— el concepto de mujer ha estado ligado a una diversidad de avatares que, desde una carga cultural y aun política, impactan en la visión de los personajes femeninos como heroínas épicas, hasta configurarse como presencias complejas, diversas e inasibles (Maturó, 1876). Así, en el concepto de mujer considero su sentido literal y su sentido simbólico; y es en el cruce de ambos donde surge la posibilidad del heroísmo épico. Y no sólo eso, sino que en el teatro se suma la cuestión de la alteridad, otorgada por el diálogo, mediante el cual surge un personaje femenino en su unicidad, en su género, en su identidad de heroína (o antiheroína si se quiere).

Eva, heroína ancestral

Cierta noche, tuve un sueño: una Eva poderosa, de piel verde fosforescente y cabello negro brillante, está sola, recostada en la yerba mientras bebe un coctel. Detrás de ella aparece Ofidio, la serpiente, que con lengua viperina ofrece el fruto prohibido. Una vez a solas, ella, curiosa, decide morder el fruto, y el Paraíso se desploma como si fuera un edificio dinamitado. Tiempo después, surge en mí la posibilidad de un texto dramático. En un inicio, titulé la obra *Eva y la serpiente*, pero después se estrenó como *El guayabo peludo*.³

En esta obra, Eva es revolucionaria, una activista y curiosa cual científica. Está lejos de la mujer bíblica creada a partir de la costilla de Adán, y está dispuesta a realizar las hazañas necesarias con tal de acceder al conocimiento y ser “igual a Dios en inteligencia y placer”. Con tal de llegar al guayabo o árbol del conocimiento, Eva pasa pruebas y hace sacrificios instada por Ofidio. De la Eva arquetípica y mítica de la tradición cristiana desarrollé un personaje femenino de carácter épico que plantea ese impulso evolutivo del héroe, esa capacidad de valor para lograr sus objetivos sin depender de Adán que “está pintando el jardín con miles de tonos de verde” (Peláez, 2008: 18).

Considero a Eva, en *El guayabo peludo*, una heroína ya que, gracias a sus proezas e inteligencia, la humanidad es capaz de acceder al saber intelectual, así como al conocimiento más oculto, sensorial, misterioso y femenino, a partir de la premisa de que el placer sexual es precisamente un aliciente para conocer, para aprehender el mundo.

En *El guayabo peludo* [...] el placer no depende de haber elegido un objeto sino de haberse elegido como objeto [...] este objeto conflictuado que es Eva, la primera mujer, el prototipo, la madre de la Humanidad, [...] se pierde porque quiere y en la perdición se encuentra (Kühne, 1994: 80-81).

Eva se considera igual al dios que la creó y toma al pie de la letra la idea de que el ser humano está hecho “a la imagen y semejanza” de su creador. A lo largo de la obra, en un juego de seducciones mutuas con Ofidio, la serpiente, Eva reclama su derecho al conocimiento. Es un personaje que, si bien nace en el mito y el arquetipo, se transforma en un ser común que habitará la vida cotidiana, una vez que adquiera ese conocimiento concentrado en el guayabo.

Al inicio de la obra, Eva emprende el viaje al conocimiento cuestionando a Dios sobre su identidad, para constituirse como un ser completo:

He admirado las estrellas, he visto llegar la noche como un chorro de tinta vertido sobre papel, y estoy sola. Un cuerpo grave, pegado a la tierra, como las plantas y los animales, pero ¿quién soy realmente? He escuchado cantar a las aves, sin encontrar respuestas. Las flores no lo saben, y los peces me lo ocultan. Ni el mismo Adán conoce mi misterio [...] (Peláez, 2008: 25).

Así, entre el temor y la curiosidad, la incertidumbre y el valor, Eva emprende el viaje hacia el conocimiento y logra su hazaña final al atreverse a comer la fruta extraña del guayabo y, con ello, morir en esa vida dentro de un paraíso idílico, para convertirse en una mujer que llega al mundo transformada, consciente de su propio valor, para entregar a la raza humana la posibilidad del placer sexual como vía del conocimiento.

Eva en *El guayabo peludo* es una heroína ancestral que inicia ella misma su travesía, plena de coraje y curiosidad sin importarle los riesgos. No es ya la mítica Eva bíblica sino una mujer que abraza y se abisma en el mundo para compartir sus hallazgos con los demás. Así conjuga su ser revolucionaria con su faceta de científica cuestionadora de la realidad y heroína ancestral.

Casandra y la mirada heroica

En *Visiones*,⁴ obra en siete partes, Casandra transita por la incertidumbre y la contingencia, voces multiplicadas y unísonas, en el contexto de violencia que vive en su entorno. Un mundo de caos que se construye en la palabra y se reconstruye a cada paso, es intervenido y perturbado por las imágenes de futuro que llegan a Casandra. Ella se pregunta: ¿podemos dar el siguiente paso sin caer al abismo? Ella quisiera abrir los ojos ya abiertos, cerrar la boca necia, aquietar los miembros enloquecidos, pero no, ella sabe que su deber, su posibilidad heroica, es llegar hasta lo alto, al podio del mundo y convertirse en pantalla del horror, en reflejo de ese horror que se avecina, en reflejo del abismo, en profeta de la destrucción. ¿Podrá ser escuchada? ¿Será capaz de salvar a aquellos que están cerca, ya que sabe anticipadamente lo que está por venir, gracias a sus visiones?

En la obra establecí tres realidades: 1) la del insomnio continuado de Casandra, que la mantiene en un estado mental limítrofe, 2) la del trabajo cotidiano de Casandra en una editorial, y 3) la de las visiones que tiene Casandra y que perturban su vida diaria. Estamos en el siglo XXI y Casandra Pé lleva varios días sin dormir, en medio de un insomnio inexplicable que la conduce a tener visiones de futuro. Vive en duermevela, en una especie de letargo, que se rompe cuando ella lucha

porque los demás la escuchen. Junto con el don de la profecía Casandra tiene también el de la palabra justa y comunica a los demás esas visiones. Nadie hace caso. Aedo, el acompañante cantor de las batallas que libra Casandra, está a punto de escucharla, pero no lo logra. Entonces Casandra sólo puede escribir sin parar relatando esas visiones. Al hacerlo, se percata de que ha perdido la fe.

Casandra es perseguida por visiones de catástrofes, de un nuevo orden mundial, de deseos, de transformaciones poderosas. Esas visiones perturban su vida cotidiana y cobran carácter de inevitabilidad. Ella se vacía de palabras, Casandra, bailarina del vértigo, ángel desmoronado, heroína ignorada sobre el tejado del mundo. Entonces, para ser oída, para recuperar su voz, convierte su propio cuerpo en mensaje y sobre su piel refleja las batallas y los llantos, los engendros de la genética y la ciencia, los controles viles de Estados sedientos de poder. Para recuperarse, para hacerse oír, Casandra se inmola, incendiada en esas imágenes candentes; ante la indiferencia, no encuentra otro camino que el sacrificio final, para transformarse en una materia distinta, al modo del alquimista. Casandra se convierte en una sacerdotisa contemporánea y es al mismo tiempo sacrificadora y sacrificada.⁵ Y “sube así hasta su género” (Jung, 1982: 16) para penetrar en un acto autorreferencial, en el útero de la renovación y el renacimiento.

Estas visiones conviven con la realidad cotidiana de Casandra en la editorial, donde las relaciones laborales plantean la diferenciación jerárquica impuesta entre hombres y mujeres, el acoso sexual de su jefe y las injusticias, extendiendo su lucha a todo el género femenino. En la convergencia de realidades, la cotidiana y la de las visiones, se alcanza el tono épico en la pieza: Casandra no logra habitar plenamente ninguno de los mundos y vive en una tensión cotidiana, una lucha permanente, tratando de cumplir con su deber en el trabajo, y con su misión heroica. Cierta día, mientras está revisando un texto, la avasallan las visiones y sobre el escritorio se arma con lápices:

Casandra sube al escritorio y toma uno de los lapiceros, que se coloca al hombro a modo de carcaj. Parece una guerrera.

AEDO: Baja de ahí.

CASANDRA: No. Defenderé mi ciudad. Será atacada. La sangre correré en la plaza. Se apaga la vela.

AEDO: No, no. Tú eres Casandra Pé. Correctora de estilo. No eres aquella Casandra mitológica.

CASANDRA: ¿Podemos dar el siguiente paso sin caernos? Estamos al filo de las cosas, al filo del abismo, al borde del mundo. Y desde ahí me lanzaré. Estamos sordos al ruido de los autos, al sonido de aparatos mecánicos y eléctricos, a la música y las voces, y teléfonos y máquinas y animales.

AEDO: ¿Qué dices? No te entiendo. Casandra, ven conmigo.

CASANDRA: Sordos y no sólo sordos; mudos y no sólo mudos; ciegos y no sólo ciegos. Creemos estar vivos. Pero vivimos en un sueño.

AEDO: Casandra, ¿qué tienes? Baja de ahí. Deja esos lápices. Ven acá antes de que salga el jefe.

CASANDRA: Nazco sola y deambulo. Saco flechas de mi carcaj y las lanzo contra el enemigo. Mi sombra me sigue, recelosa. ¿A dónde voy? Abrir los ojos abiertos; cerrar la boca necia; aquietar los miembros locos. Memoria del futuro. Nazco sin madre y en la tierra. ¿Qué queda después de todo? Poca evidencia de tu paso por la Tierra. De tu existencia. ¿Dónde has dejado los pasos de tu cuerpo, dónde los edificios majestuosos y la ciencia sutil? Se ha derrumbado todo. Pero yo saldré victoriosa.

En esta escena se tensan las posibilidades dramáticas de la obra; entra en el sinsentido tratando de construir un sentido para su lucha. Hacia el final de la obra, Casandra decide subirse al podio del mundo y trepa a un andamio ubicado en la plaza de la ciudad. Ahí, buscando alcanzar su proeza, realiza el sacrificio final para dar sentido a su existencia y asumir su destino mientras las llamas la consumen pues sabe que su sacrificio no es en vano.

Tesa o el trance como vía

Al observar en los noticiarios que las fuerzas gubernamentales rescataban mujeres de las redes de trata de personas, surgió en mí una pregunta: ¿qué pasa después con esas mujeres?, las sacan de las casas en que las aprisionan sus captores, para incrementar los números en sus archivos e informes, pero ¿cómo pueden seguir con sus vidas estas mujeres? Así escribí el monólogo *Trance o Corazón cuarteado*,⁶ en el que Tesa fue raptada cuando era una joven recién egresada de la carrera

de gastronomía, y viaja de Tijuana a la capital del país para forjarse un futuro. A partir de este personaje como eje surge una red de conexiones entre personas, hechos y emociones, entre el presente estancado y el pasado que regresa amenazante.

Ese viaje es un túnel por el que Tesa inicia un descenso hacia el infierno, y como una figura dantesca, conocerá círculos de violencia, lujuria y engaño. Al iniciar la obra, en su blanca cocina, mientras corta pimientos y escucha el sonido de la lechuga crujiente, la asaltan recuerdos del tiempo en que fue víctima de aquellos hombres. Siente que la policía la sacó del infierno como quien rescata a un ahogado y que todavía no ha expulsado toda el agua.

Como muchas, Tesa es una persona confiada, que no alcanza a ver la maldad en el otro. Cree en las palabras dulces del joven que le pide sea su novia, y es lanzada a una realidad dolorosa. Cuando la rescatan de ese mundo oscuro, ella busca nuevos caminos. Al iniciar la obra, Tesa prepara una cena especial para celebrar el séptimo aniversario de su matrimonio. Coincidentemente, ese día también se cumplen diez años de que fue rescatada de la red de trata de personas, lo cual destapa su caja de Pandora personal para dejar salir los monstruos del pasado, azuzados por la culpa de no haber contado esas historias a su esposo.

Trance es un monólogo en el que [...] Tesa se rinde a la historia del personaje para cruzar distintas dimensiones emocionales y mentales y presenta una historia que se va contando de manera alternada en asociaciones que progresan dolorosamente, para revivir una historia que no sólo no se puede olvidar sino que regresa con cada recuerdo, en cada evocación “accidental”, mientras prepara una cena en el ambiente doméstico de la vida que rehízo después de una experiencia que ha callado pero que emerge como lava a medida que avanza la noche y la representación (Quemáin, 2014).

El heroísmo épico en Tesa, Teresa, Teté, lo encuentro en armarse de valor para salir de una experiencia dolorosa, pero después el dolor mismo la lleva a ocultar su vida pasada tratando de abrazar la esperanza de una vida nueva. Tesa es un personaje escindido: está en su presente a punto de celebrar su aniversario y los instantes de tránsito hacia otra realidad, el trance. Una heroína que logra sobrevivir a los peligros de la red de trata de personas pero que se debilita cuando no puede compartir esa experiencia y sus recuerdos y temores aparecen

como un trance que la jala, la arrastra de nuevo a la realidad ominosa. El pasado que regresa amenazante convierte a Tesa en una mujer que es capaz de volver sobre sus pasos, a pesar del sufrimiento, y buscar la verdad y la resiliencia. Sale adelante a pesar del dolor y se sobrepone al trance, aunque sabe que hablar con la verdad, revelar su pasado al esposo, podría terminar con la vida que ha llevado.

Vidas paralelas, un impulso evolutivo, hazañas admirables de sobrevivencia convierten a Tesa en una mujer común con rasgos heroicos. Mujer escindida, desdoblada, que lucha contra la esclavitud moderna.

Son varios niveles sobre los que transita esta aventura. Uno de ellos es la correspondencia entre la visión psiquiátrica de un personaje que está en las fronteras, en lo *border*. Sin embargo, en los términos artísticos que se desvinculan de la clínica, es una poética donde el sujeto de la conciencia y el de la representación, el actor, muestran el claroscuro de esa subjetividad (Quemáin, 2014).

TESA: El infierno cabe en seis frases.

UNO: Tengo 20 años.

DOS: Estudié gastronomía.

TRES: Vine a México por trabajo, pero me engañaste.

CUATRO: Me obligas a mantener relaciones sexuales con políticos, empresarios y extranjeros.

CINCO: Ellos pagan cientos de dólares por mí.

SEIS: Infierno.

Coco: heroína de la modernidad

Muchos hemos escuchado el nombre de Coco Chanel y quizá admirado sus diseños, y gracias a las tantas historias, biografías, películas y novelas sobre su persona, hemos podido conocer un poco más acerca de ella. Al escribir *Coco, Mademoiselle Gabrielle*⁷ después de investigar en documentos y biografía, decidí enfocarla desde la vejez, en ese momento justo antes de morir cuando se dice que ves pasar ante ti momentos memorables de tu vida, conocido como *life review experiences*.

El texto está escrito en frases breves enfatizando el contenido poético tanto en la palabra como en la imagen. Podría decir que se trata de una

especie de epopeya, como la define Hegel en su poética, pues “tiene por tema una acción pasada, un acontecimiento que, en la vasta amplitud de sus circunstancias y en la riqueza de sus relaciones, abarca todo un mundo, la vida de una nación y la historia de toda una época” (Hegel, 1947: 77). En este caso, a partir de Coco-Gabrielle la obra relata acontecimientos de toda una época, así como las acciones pasadas del personaje que impactaron en el mundo, no sólo de la moda como negocio, sino en la vida cotidiana de las mujeres.

Forjada en la rebeldía, la orfandad, la pasión, la libertad, Gabrielle Chanel significa para mí mucho más que una renovadora de la moda femenina; es una heroína para sí misma al vencer cada obstáculo y adversidad que la vida le presentó, en búsqueda de su propia felicidad. Al investigar en su biografía, quedé fascinada por el ímpetu y la fuerza de esta mujer que, al tener una visión de sí misma, contribuyó a proyectar a las mujeres a la modernidad y al campo laboral con sólo aligerar la vestimenta y hacerla similar a la ropa masculina en los cortes y las telas. Coco Chanel es un ejemplo de las mujeres que se construyen a sí mismas en un mundo adverso y dominado por los hombres, desde su infancia hasta su muerte a los 87 años.

COCO: Papá, no nos abandonó, nos llevó con unas hermanas de hábitos blancos y negros.

Eran unas hermanas, sí... pero hermanas de mi mamá.

Ellas nos dieron compasión, pero no amor.

Y cuando eres niña, sufres por eso.

Y cuando eres vieja también.

Desamor y sufrimiento, aderezados siempre con un poco de hambre.

Dices que son monjas, pero no.

Eran nuestras tías. Hermanas de mi mamá.

Veo a Coco Chanel como una heroína de la modernidad porque luchó contra los atavismos de su tiempo en busca de su propia liberación y, por lo tanto, de las mujeres como género; fue revolucionaria y transformadora de realidades a pesar de algunas debilidades, como el hecho de haber sido colaboracionista para los nazis, y de haber terminado sus días millonaria pero sumida en una gran soledad.

Yo creé un nuevo estilo de mujer.

Mujer libre, mujer independiente, mujeres a la par de los hombres.

Por eso se decía que gracias a la moda de Chanel ya no había muchachas, sólo muchachos.

Filas de mujeres con el cabello corto.

Coco Mademoiselle Gabrielle lucha desde pequeña contra las adversidades de la vida, haciendo los sacrificios que sean necesarios, siempre en aras de la libertad personal de pensamiento y acción.

Alejandra: su propia odisea

En *Caracolas sin mar: migraciones íntimas*⁸ Alejandra emprende un viaje a un mundo conocido sólo por los relatos de su padre. Va en busca de su identidad al pueblo de origen de su abuelo, al que ni ella ni su padre conocieron. Se embarca sin saber cómo es el lugar al que va y quiénes la recibirán. Está llena de emoción y de incertidumbre, pero se arma de valor y se lanza a la aventura.

A lo largo de la saga, enfrenta obstáculos y peligros, pero ella sigue con la idea de llegar a su meta, al lugar que ha imaginado, para llevar noticias a su padre, que no se atrevió a hacer su propio viaje.

ALEJANDRA: Llegué al puerto de Llanes, y comprendí el viaje de mi abuelo.

Entendí que él, desde aquel muelle, desde esa piedra, esa arena, había vislumbrado el otro lado del Atlántico y había deseado otra vida.

A sus veinticinco años había querido cruzar el mar, dejar a sus padres y sus siete hermanos, y emprender su propia odisea.

Se transformó en un Ulises sin Telémaco, y luego mi padre fue un Telémaco sin su padre Ulises, que había de retornar a casa.

¿Quién es mi padre?

¿Quién es el padre de mi padre?

Yo misma hago el viaje con los ojos de mi padre...

¿Por qué lo había olvidado?

¿Por qué sólo a la orilla de la muerte lo recuerdo?

Papá, papá. Papá.

VIAJERO: ¿Alguna persona hay que sepa quién es su padre?

ALEJANDRA: Después de mi muerte veré a mi padre.

VIAJERO: Ulises en la playa desea estar en casa con su hijo. Telémaco, el hijo, acompaña a su madre en la espera. Neurosis del padre ausente.

ALEJANDRA: Sin el padre hay caos, conflicto y tristeza.

¿De dónde saco la protección, la autoridad, la confianza y la sabiduría que necesito?

VIAJERO: ¿...la sabiduría, la experiencia, el valor, y guía que necesito?

ALEJANDRA: Ausencia del padre y anhelo de su regreso.

¿Dónde está mi padre?

VIAJERO: Ha muerto.

ALEJANDRA: Al modo de Ulises, voy en busca del padre de mi padre, dejando mi casa y sin saber si regresaré.

Alejandra es una joven que se lanza a un viaje para corregir un error del padre, que, por temor, no pudo realizar su propia travesía. Así, se embiste, se empodera y deja a un lado sus temores, y recorre a la inversa el camino que algún día, hace muchos años, hiciera su abuelo desde España hasta México. Así, este personaje se convierte en una restauradora del pasado, para poder continuar, y en símbolo de aquellos viajes de héroes que fueron cantados en la Antigüedad.

En estos cinco personajes, veo ese cruce entre la perspectiva de género y el heroísmo épico en un contexto contemporáneo, en un aliento épico reinventado, pues me pregunto ¿en dónde reside el sello arquetípico de las heroínas de hoy? Creo que está en que estas mujeres inmersas en un mundo de violencia, soledad, crisis permanentes, riesgos, relaciones de dominación, son capaces de luchar por sus anhelos, causas, seres queridos, y de reconocerse sólo en la alteridad, porque al afirmarse en su yo, en su unicidad, reconocen al otro.

Bibliografía

Ducrot, Oswald (1986). *Decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Madrid: Paidós Ibérica.

Hegel, G. W. F. (1947). *Poética*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral).

Ibáñez, Jesús (1998). Los avatares del sujeto. En Jesús Ibáñez (coord.), *Nuevos avances en la investigación social: la investigación social de segundo orden*. Barcelona: Anthropos.

Jung, C. G. (1982). *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós.

Kühne, Cecilia (1994). Prólogo a *El guayabo peludo o Eva y la serpiente*. *Revista Repertorio*, junio-septiembre.

Maturo, Graciela (1976). La virgen anunciadora del tiempo nuevo. En Vicente Cicchitti *et. al.*, *La mujer. Símbolo del Mundo Nuevo*. Buenos Aires: Ediciones García Gambeiro (Estudios Latinoamericanos).

Ovidio (1976). *Las metamorfosis*. Madrid: Bruguera.

Peláez, Silvia (2008). *El guayabo peludo*. México: Adler.

Quemáin, Miguel Ángel (26 de octubre de 2014). Trance, de Silvia Peláez: desdoblamiento y delirio. *La Jornada Semanal*. Disponible en: <http://www.jornada.UNAM.mx/2014/10/26/sem-miguel.html>

Sanchis Sinisterra, José (2012). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, 2ª ed. Ciudad Real: Ñaque.

Obras de Silvia Peláez

El guayabo peludo. Estrenada en el Teatro Santa Catarina, con producción de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, en el laboratorio dirigido por José Ramón Enríquez, con dirección escénica de la autora (1995), y temporada posterior durante un año en el Foro la Gruta del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México (1996).

Visiones. Obra escrita con el título inicial *Visiones interferidas*, como proyecto del Sistema Nacional de Creadores, 2013. Se presentó como lectura dramatizada en el Foro la Gruta en 2014. Inédita.

Trance. Obra estrenada en 2014 en el Foro el Bicho de la Ciudad de México con dirección de la autora. Traducida al inglés en 2015 por Avila Reese de la Universidad de California en San Diego. Inédita.

Coco, Mademoiselle Gabrielle. Obra escrita y estrenada en febrero de 2015 en el teatro La Capilla con dirección de la autora. Tuvo otra temporada exitosa en 2016. Forma parte del díptico dramático *Coco, heroína de la modernidad*, junto con el monólogo *Coco y su propia guerra* (2018). Inédita.

Caracolas sin mar. Migraciones íntimas. Obra apoyada por el Programa Creación Escénica Iberoamericana en Residencia, Iberescena 2013/2014, y presentada en La Corsetería del Teatro Fronterizo, en

Madrid, España, en 2014, y en la Ciudad de México en el teatro El Milagro en 2014. Inédita.

¹ Acción Diferida para los Llegados en la Infancia, DACA por sus siglas en inglés, es un programa que busca proteger de la deportación a inmigrantes que fueron traídos a Estados Unidos cuando eran niños, conocidos como *dreamers*, así como conceder permisos de trabajo.

² El término *drama* proviene del griego δράμα y significa 'hacer' o 'actuar'.

³ *El guayabo peludo* se estrenó en el Teatro Santa Catarina, con producción de la UNAM y dirección de la autora (1995), y tuvo temporada durante un año en el Foro la Gruta del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México (1996).

⁴ Obra escrita en primera versión con el título *Visiones interferidas* como proyecto del Sistema Nacional de Creadores, 2013. Se presentó como lectura dramatizada en el Foro la Gruta en 2014.

⁵ Véase Jung (1982: 16).

⁶ *Trance* se llevó a escena en el Foro el Bicho de la Ciudad de México con dirección de la autora en 2014, y se tradujo al inglés por la Universidad de California en San Diego en 2015.

⁷ Obra escrita y estrenada en febrero de 2015 en el teatro La Capilla con dirección de la autora y localidades agotadas durante la temporada. Tuvo otra temporada exitosa en 2016.

⁸ Obra apoyada por el Programa Creación Escénica Iberoamericana en Residencia, Iberescena 2013/2014, y presentada en La Corsetería del Teatro Fronterizo, en Madrid, España, en 2014.

CAPÍTULO 11

La subversión de los géneros: poesía épica femenina en Centroamérica

Dante Barrientos Tecún

Introducción

Desde hace algunas décadas, un grupo de autores/as se ha consagrado a la construcción de textos poéticos de tonalidad épica en Centroamérica. Algunos de estos textos tienen ya un cierto carácter “clásico”, como puede ser el caso de las composiciones de Ernesto Cardenal —en especial su célebre poema extenso *Hora 0* (1957-1959), o más adelante *El estrecho dudoso* (1966), o bien su *Canto nacional* (1972) —. Igualmente, otros autores del istmo han participado de dicha producción: en Nicaragua, Pablo Antonio Cuadra (*Canto temporal*, 1943), José Coronel Urtecho (*Conversación con Carlos*, 1986); en El Salvador, José Roberto Cea (*Los herederos de Farabundo*, 1981 y *La guerra nacional*, 1992), Roberto Armijo (“El regreso del Ulises criollo”, 1990-1995). En esa producción relativamente vasta que reescribe y reinterpreta episodios históricos y construye una “nueva heroicidad”, las escritoras han jugado un papel fundamental. Cabe en ese sentido recordar la obra de Claribel Alegría (El Salvador-Nicaragua, 1924), especialmente su libro *Luisa en el país de la realidad* (1997), que se inscribe en la encrucijada entre testimonio, poesía, cuento y novela

autobiográfica. El propósito de este trabajo es el de estudiar las formas que han ido adquiriendo las escrituras épicas a partir de la obra de algunas poetisas centroamericanas; formas que subvierten esquemas literarios y sociales, proponiendo una nueva visión de lo heroico. Nuestro estudio se apoyará esencialmente en obras de Claribel Alegria (*Luisa en el país de la realidad*) y de Amanda Castro (Honduras, 1962-2010; *Onironautas*, 2001).

Por los caminos épicos femeninos en Centroamérica: breve acercamiento

Una primera constatación puede hacerse desde el inicio de este trabajo: la existencia de una rica producción de carácter épico en el conjunto de las literaturas de Centroamérica (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá)¹; ya sea esta producto de escritoras o escritores. Pero acompaña a esta constatación inicial otra necesaria: la ausencia —según nuestro conocimiento— de trabajos analíticos sobre dichas producciones o aun de compilaciones que permitan establecer no sólo cuantitativamente el peso de estas composiciones sino los procesos que las formas épicas han conocido en Centroamérica. Es decir, cómo estas han evolucionado, se han ido transformando, reestructurándose en sus articulaciones con los procesos históricos específicos de la región y con los procesos ético-estéticos que se han desarrollado en el istmo. Toda vez que, nos parece evidente o en todo caso rastreable, las transformaciones que han conocido las formas épicas no pueden desconectarse de las contingencias histórico-políticas tanto como de las conformaciones de nuevos discursos que cuestionan las realidades establecidas en un momento dado. De lo contrario, ¿cómo comprender la conformación de programas épicos como el inaugurado por Ernesto Cardenal con sus textos ahora ya célebres *Proclama del conquistador* (1947) y *Raleigh* (1950) que iban a desembocar en *Hora 0* (1957-1960), *El estrecho dudoso* (1967), *Homenaje a los indios americanos* (1969) o, más tarde, su *Cántico cósmico* (1989)?

Una revisión incluso no exhaustiva de antologías poéticas de Centroamérica y de la obra de algunas generaciones de poetisas del

istmo nos pone frente a una evidencia irrefutable: la continuidad y regularidad con que las formas épicas han sido practicadas a lo largo del siglo XX e incluso del XXI. Dicha evidencia conduce a plantearse una interrogante: ¿cómo comprender e interpretar esa permanencia épica en estos sistemas literarios? Una respuesta sustentada quizás no pueda establecerse del todo hasta después de una tarea de compilación, clasificación y tipificación de esa producción. Tarea indispensable pero particularmente compleja si se considera la escasa circulación y reedición de una parte importante de la producción poética de la región centroamericana. Dicho lo anterior, no es quizás ocioso intentar, al menos panorámicamente, deslindar ya algunas de esas obras que puedan empezar a trazar una cartografía de esta forma literaria.

En Centroamérica, probablemente el texto épico más antiguo con que se cuenta es una obra de orígenes prehispánicos, que pasa del código oral al escrito y a caracteres latinos durante la época colonial, hasta el momento en que un intelectual maya, Enrique Sam Colop, en 1999 lo traduce y lo estructura en versos, para demostrar que se trata, en realidad, de un poema épico. Nos referimos, evidentemente, al *Popol Vuh*. Obra que ha dado lugar a reelaboraciones, prolongaciones, y algunos de cuyos personajes capitales, la Abuela Ixmucané, o la princesa Ixquic, centrales en la creación de los seres humanos, han sido fuente de inspiración para la elaboración de poemas épicos que las exaltan. Hay una línea de construcción de relatos y poemas de tonalidad épica en torno a estos personajes que requiere ser considerada, tal el caso de una sección del poemario *El fin de los mitos y los sueños* (1984), de Ana María Rodas, titulada precisamente “El mito de Ixquic”.

Habría que llevar a cabo investigaciones y estudios pormenorizados para ir definiendo los eslabones épicos que se van encadenando a lo largo de los siglos coloniales. Por carencia de información detallada — así como de tiempo y espacio— nos vemos en la circunstancia de hacer un salto en el tiempo de varios siglos para llegar hasta el siglo XX.

A lo largo del siglo XX, los textos de carácter épico han sido cultivados por diversas generaciones de autoras de manera casi sistemática. Ya entre las generaciones de escritoras nacidas a finales del

siglo XIX y principios del XX puede señalarse un grupo de ellas que optaron por composiciones con tonalidades épicas, testimoniales y autobiográficas, es el caso, por ejemplo, de Claudia Lars (Carmen Brannon) en El Salvador (1899-1974; *Donde llegan los pasos*, 1947), o de Clementina Suárez (1903-1991) en Honduras. Esta última poeta es autora de una obra en la cual destaca su postura contestataria frente a los esquemas sociales rígidos de su tiempo, situación que la llevó a emigrar a México y otros países de Centroamérica. En su poema largo titulado *Canto a la encontrada patria y a su héroe* (1958), la voz poética participa en los debates históricos y políticos en cuanto a la construcción de la nación y de la “patria centroamericana”. Al respecto señala Carmen Ruiz Barrionuevo en un estudio dedicado al conjunto de la producción de la poeta hondureña:

Este tema [político-patriótico] encuentra su mayor desarrollo en *Canto a la encontrada patria y a su héroe* (1958), poema largo dedicado a la patria, sin asumir los tópicos característicos de los poemas patrióticos. Tiene fuerza y cierta solemnidad paliada por su punto de vista de mujer. El héroe es Morazán, héroe-símbolo de esa historia centroamericana, algo que en esos años volvía a tener alguna vigencia por el intento de forjar una identidad de nación mestiza (Ruiz Barrionuevo, 2014: 72).

En particular cabe destacar que Clementina Suárez, con esta producción, se introduce en un terreno, el histórico-político, del cual con frecuencia la mujer escritora solía ser marginada en aquellos años. La escritora no se centra por tanto especialmente en el universo de lo íntimo y doméstico, sino que se adentra en el espacio público, un recorrido en ruptura con el ensimismamiento que va a caracterizar a la escritora hasta su poemario último, *Con mis versos saludo a las generaciones futuras* (1988).² En su discurso poético se va configurando paso a paso la imagen de un nuevo heroísmo sustentado en la solidaridad con “los otros”, en la celebración de la maternidad y en la heroicidad colectiva y anónima (*De la desilusión a la esperanza*, 1944; *Creciendo con la hierba*, 1957),³ subvirtiendo así la mayor parte de los discursos poéticos femeninos de la época en la región.

Más adelante, en el panorama poético femenino centroamericano se suceden varias poetas nacidas en las primeras tres décadas del siglo XX, en quienes es posible poner de relieve la utilización y readaptación de

la tonalidad épica en su producción poética. El recuento podría ser bastante extenso, pero basta dar algunos ejemplos significativos para demostrar una cierta continuidad y una constante diversidad que traducen la vigencia del género y sus reformulaciones en América Central. En Guatemala, tres autoras, Luz Méndez de la Vega (1919) (*Eva sin Dios*, 1979), Margarita Carrera (1929) (*Poemas de sangre y alba*, 1969) y Ana María Rodas (1937) (*El fin de los mitos y los sueños*, 1984), elaboran una poesía que recupera y recrea rasgos del género épico. Esto puede observarse en la estructura global de los poemarios, que presenta una unidad, por medio de la reescritura de mitos que son resemantizados para adaptarlos al presente y plantear un cuestionamiento de los esquemas socioculturales dominantes, en la evocación de un pasado histórico a veces cercano proyectado hacia el presente, en la desconstrucción de identidades impuestas y en las propuestas de otros comportamientos sociales, tanto como en la presencia de una historia y un sujeto colectivos. Así, en *Eva sin Dios*, Luz Méndez de la Vega compone una serie de poemas por medio de los cuales se configura una nueva conciencia femenina, desde una posición atea liberadora de esquemas religiosos, despojada de artificios y juegos de apariencias, para alcanzar un estado de naturalidad, como expresa en su poema “Retorno”: “Hoy he vuelto a ser / la bestezuela simple / que respira, / come, / defeca, / fornicar, y, / engendra / sin importarle / de dónde ha venido / ni para dónde camina” (Méndez de la Vega, 1979: 100).

La recuperación de un estado “natural”, de búsqueda de autenticidad abre paso a una redefinición del individuo, del ser mujer, lo que implica una transformación en sus relaciones con el resto de la sociedad. Así lo interpreta Yohanna Godoy:

Eva sin Dios da nacimiento a una posición atea o, como la misma escritora la define, libre-pensadora, que a su vez permitirá llegar a la conciencia de ser mujer y la relación del amor desde un punto de vista de género (Godoy, 1999: 11).

Por su parte, Sandra Gondouin, en su tesis sobre la reescritura de los mitos en poetisas centroamericanas, pone de relieve hasta qué punto el peso de la historia política ha jugado un papel en esta reestructuración de los discursos y de los sujetos poéticos:

En el altiplano como en las ciudades, los secuestros, torturas y asesinatos se multiplican, para alcanzar más de 40 000 desaparecidos entre 1970 y 1988. Es en el curso de esos años sombríos que Luz Méndez de la Vega publica *Eva sin Dios* (1979) y Ana María Rodas *El fin de los mitos y los sueños* (1984). Luz Méndez de la Vega grita la ausencia del dios de los cristianos y se vuelve hacia Eros; Ana María Rodas desmitifica la imagen de la mujer, de la madre, del hombre, del amor, y rompe con las “buenas costumbres”. Parece que el horror vivido cotidianamente incita a estas dos poetisas a subvertir las creencias y los valores de su época. Cuestionan pues los mitos, en el sentido de “representación tradicional, idealizada y a veces falsa [...] en relación a la cual individuos aislados o grupos conforman su manera de pensar, su comportamiento” (Gondouin, 2011: 65-66).

En Costa Rica, algunas autoras como Eunice Odio (1922-1974) (*Tránsito de fuego*, 1957), Julieta Dobles (1943) (*Los delitos de Pandora*, 1987) o Carmen Naranjo (1931) (*Mi Guerrilla*, 1977) inscriben parte de su producción poética dentro de los rasgos de la épica.⁴ En *Los delitos de Pandora*, Julieta Dobles revaloriza las funciones y los gestos cumplidos por la mujer en un recorrido a través de los tiempos: sus actos de amor cotidiano y sus actividades hogareñas. La poeta muestra de esa forma que se trata de gestos que son fundamentales en la vida “simple” de todos los días. El poema se inspira de las labores realizadas por la mujer, de esa lucha cotidiana que libra en el seno del hogar y por la cual no recibe consideración alguna:

Así surgen la música y el aire
de estos poemas todos,
y de esa saga
que la mujer sin nombre
está escribiendo.
Entre una luz y otra,
deber de plenitud, lágrima y libro,
meditando mientras las manos luchan
con la dudosa mina
de hollín de las sartenes,
escribiendo en las cortas mañanas aromosas
a ropa enjabonada,
forjándonos en las tareas humildes, columnas olvidadas
que sostienen la vida y la alimentan,

leyendo en las fisuras que el día deja
cuando la infancia toma su silencio y su almohada,
exprimiendo horas nuevas
a los frutos del sueño,
así surgen los dones
que este siglo reclama de nosotras,
cuando, aparentemente,
nos hemos olvidado de la ilustre tarea
de morirnos de amor.⁵

La ironía que cierra estos versos marca el cambio radical en la autoconciencia y autorrepresentación del sujeto femenino, ahora reivindicadora de las tareas múltiples que requiere la cotidianidad — heroína de todos los días mas no ingenua pues sabe de su valor profundo en la construcción de la existencia y de su estrechez si aquellas tareas son impuestas.

Más recientemente, se puede subrayar que esta producción de carácter épico no ha decaído, como puede constatarse a través de las obras de autoras como Helen Umaña (Honduras, 1942), *Península del viento* (2000), Arabella Salaverri (Nicaragua/Costa Rica, 1946), *Chicas malas* (Costa Rica, 2009); Elena Salamanca (El Salvador, 1982), *Peces en la boca* (2011), *La familia o el olvido* (2012); o bien Laura Zavaleta (El Salvador, 1982) con *Sentada sobre todo lo imposible* (El Salvador, 2011), en donde la imagen de la abuela propone una heroicidad renovada. Este recuento incompleto, pero altamente significativo, da cuenta de la riqueza del material existente y del necesario estudio pormenorizado que se impone para definir los procesos de construcción de estos discursos, establecer tipologías y comprender mejor los mecanismos de reestructuración del género épico en Centroamérica. Terminaremos este trabajo centrando nuestra atención en dos casos precisos: las obras *Luisa en el país de la realidad* (1997), de Claribel Alegría (1924), y el poemario *Onironautas* (2001), de la escritora hondureña Amanda Castro (1962-2010).

Dos casos paradigmáticos: juegos intertextuales, disolución de temporalidades

Tanto *Luisa en el país de la realidad* como *Onironautas* llaman la atención de entrada por el juego intertextual que instauran desde los paratextos. Como es evidente, el título del libro de Claribel Alegría remite, aunque alterando el pacto de lectura, a la obra de Lewis Carroll, *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, y la primera composición poética del poemario de la autora hondureña, titulada “Creación”, instaura conexiones con los textos cosmogónicos, en particular con el *Popol Vuh*, maya-quiché. Si el lector reconoce sin dificultad estas conexiones con discursos y géneros “clásicos” o tradicionales —la novela y el relato mitológico—, en cambio, en la medida que avanza su lectura, los esquemas se desencajan y se reelaboran las conexiones con las formas discursivas referidas. La Luisa de Claribel Alegría es también una niña, como Alicia, pero en vez de moverse en el “País de las Maravillas” se moverá entre la magia, la ensoñación infantil y la crueldad, la injusticia “en el país de la realidad”, que remite a la zona centroamericana (El Salvador-Nicaragua), sin reducirse necesariamente a ella. En un estudio sobre esta obra, “De este lado del espejo: cruzando fronteras en *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría, 1997)”, Sandra Gondouin precisa las singularidades de este texto:

Inspirada por vivencias de su autora, *Luisa en el país de la realidad* vio la luz gracias a la insistencia de Julio Cortázar y de su segunda esposa, Carol, a la que está dedicado. Esta cruza las fronteras de los géneros literarios, reuniendo lo que Claribel Alegría llama “viñetas” y que se presentan bajo forma de poemas, testimonios, cuentos, o episodios narrativos que a veces semejan los capítulos de una novela. De esta composición original resulta una obra “muy *sui generis*” —según la caracteriza su autora en una entrevista con Tony Velásquez—, un “collage” autobiográfico que juega con las fronteras movedizas de la realidad. En efecto, en *Luisa en el país de la realidad*, alternan fragmentos narrativos presentados por un narrador extradiegético, pero desde el punto de vista de una niña y luego de una mujer joven, Luisa, con poemas que dan la palabra a una voz adulta (Gondouin, 2014: 167-168).

La fragmentación constituye pues la estrategia de la cual echa mano Claribel Alegría para construir una narración en prosa y verso, desde ángulos variados, que va trazando imágenes/recuerdos de la realidad histórica y política centroamericana.⁶ Desde la perspectiva de la

inocencia o ingenuidad de Luisa, la niña, aparecen escenas que desvelan y denuncian los mecanismos del poder, de la dominación política y económica tanto como genérica. Luisa es una niña de un extracto social privilegiado, y desde esa perspectiva sus “aventuras” constituyen su descubrimiento y enfrentamiento con una realidad exterior violenta, discriminatoria e injusta. Es posible discernir cierta heroicidad, por su actitud, en este personaje que con frecuencia no comprende y, sobre todo, no acepta el comportamiento absurdo e inhumano de los adultos y la sociedad. En uno de los fragmentos en prosa, titulado “La primera comunión”, este ritual católico (la primera comunión), bastante convencional en sociedades latinoamericanas, va a ser subvertido desde la misma inocencia del personaje. En ese día tiene que pedir un deseo y es este:

“Niñito Jesús”, dijo Luisa en voz baja, “yo no me quiero casar, no me gusta cómo son los hombres con las mujeres, pero quiero tener un hijo, niñito Jesús. La Chabe dice que sólo las mujeres casadas pueden tener hijos, por eso yo te pido con toda mi alma que me case y que cuando tenga el niño mi marido se muera” (Alegría, 1997: 46).

El pasaje citado pone al desnudo la tergiversación de la realidad imputable a los discursos dominantes (el religioso en este caso) a través del discurso indirecto atribuido a la Chabe, nana de Luisa, una mujer del pueblo. Revela así hasta qué punto dicho imaginario impuesto ha sido asimilado, reproducido y transmitido —por la mujer misma— al grado de hacerse una verdad; “falsa verdad” que sólo puede ser extirpada en la conciencia de Luisa por la muerte del eventual marido. Es decir que un absurdo conduce a otro. A ese tipo de absurdos sociales y culturales responden y completan, como en contrapunto, los poemas. Las composiciones poéticas que alternan con los pasajes en prosa adquieren un dramatismo intenso, y vienen a componer esa otra realidad aún más cruel entregada por la voz poética femenina adulta. En ellos, la voz poética refiere y rememora episodios de los períodos de represión política, las muertes de sus amigos y compañeros (como Roque Dalton), pero también la tragedia de otros seres anónimos:

Si te contara que Pedro / tu mejor alumno / se pudrió en una cárcel / y que Sarita / la niña de ojos zarcos / que se inventaba cuentos / se dejó seducir / por el hijo mayor / de sus

patrones / y después se vendía / por dos reales? (Alegría, 1997: 152-153).

Los poemas se van presentando como una memoria histórica de hechos y personajes que, de no ser por el texto, entrarían definitivamente en el olvido además de la muerte a que fueron sometidos por el poder: “los otros / los que claman / por un mundo más cálido / con un menos de hambre / y un más de esperanza / mueren torturados / en la cárcel” (Alegría, 1997: 152-153).⁷

En ese juego de alternancias en la composición de la obra puede notarse, por una parte, la construcción de una conciencia femenina (individual) en su enfrentamiento con el “país de la realidad” y, por otro lado, la elaboración de una conciencia colectiva por medio de la recuperación de la memoria histórica de un pasado cercano pero cuyas raíces son lejanas, pues el sistema de opresión es muy antiguo. Casi al cierre del libro, Claribel Alegría coloca un poema que titula significativamente “Credo personal”, en el cual ata su propia conciencia creadora a la historia colectiva y se proyecta hacia el porvenir esperanzador: “Creo en mi pueblo / que por quinientos años / ha sido explotado sin descanso / creo en sus hijos / concebidos en la lucha y la miseria” (p. 149). Estos versos inscriben a los olvidados en el espacio textual que les atribuye un lugar y una forma de “heroísmo”, diferente, renovado, lejos de todo artificio y grandilocuencia; a la vez, el texto se abre a otro tiempo, hacia un horizonte ético que permite una regeneración de la existencia:

Creo en la hermandad de los pueblos / en la unión de Centro América / en las vacas azules de Chagall / en los cronopios / no sé si creo / en el perdón / de los escuadrones de la muerte / pero sí en la resurrección / de los oprimidos / en la iglesia del pueblo/ en el poder del pueblo / por los siglos / de los siglos / Amén (p. 149).

Nótese que estos versos finales operan una subversión del discurso religioso, ya que la eternidad conservadora es aquí reinvertida en favor del cambio revolucionario. Además, la capacidad de superación y transformación de la historia y la sociedad está basada en la potencia de la imaginación, de la fantasía creadora (Chagall, cronopios) y en el juicio sin concesiones de los malhechores que han acarreado la muerte.

En *Onironautas*, Amanda Castro (2001) propone un trabajo poético en el cual entreteje diversas dimensiones del pasado, desde el mitológico hasta el pasado más reciente de Guatemala, a través de una serie de poemas que giran en torno a una preocupación central: la tragedia vivida por las poblaciones civiles, particularmente indígenas, durante la guerra en Centroamérica (1960-1990). Podría decirse que es un ejercicio sobre la temporalidad y a través de ella una reflexión poética acerca del dolor y la violencia, pero simultáneamente sobre la sobrevivencia, la resistencia y el futuro. El poemario se compone de cuatro partes cuyos títulos anuncian el itinerario de la violencia y el rescate: “El sueño de la sangre”, “Las pesadillas”, “El sueño del retorno”, “Las profecías”; a estas cuatro partes se agregan al inicio y al final del libro textos que encuadran el cuerpo central y operan como textos introductorios que combinan mitología prehispánica y bíblica: “Creación”, “Éxodo”, “Viacrucis”, “La magia”, y textos conclusivos, “Textos proféticos”. Si en los textos iniciales la voz poética, a partir de una recuperación y reescritura de la mitología maya-quiché y de episodios bíblicos, aborda la creación del mundo y de los seres humanos, pronto —como en el *Popol Vuh*— el “espíritu del mal”, representado por los Señores de Xibalbá, rompe el equilibrio de los hombres y mujeres de Maíz. Dicho “espíritu del mal” encarna tanto en los conquistadores del siglo XVI como en los agentes represivos del siglo XX: “disfrazados de civilización avanzada / con una lengua fría y descarnada / llenos sólo con el poder infinito del odio / y la desgracia” (“Viacrucis”, p. 14). La violencia ejercida es la misma, como si el tiempo estuviera estancado; de ahí que la representación de los actos de horror resuenen en el pasado como en el presente (“asesinos / violadores / Torturadores / que trituraban con sus manos / las cabezas de los niños / Abominables seres de paja / y sin corazón” (“Viacrucis”, p. 14). Pero desde la perspectiva de la voz poética, es posible una salvación por medio de la conservación de la cultura: “Sólo su música / el canto / su danza / y el ritual / podrán salvarnos de la muerte” (“La magia”, p. 16).

A partir de los poemas iniciales, el libro traza la tragedia contemporánea de Guatemala, cruzando los tiempos. Se menciona a Pedro de Alvarado y se hace lo mismo con los miembros del ejército de la época actual. Los poemas reconstituyen las más crudas vivencias de

los años de guerra, la crueldad y el dolor que tuvieron como escenario la montaña, el sufrimiento de las madres y de las poblaciones, las consecuencias deshumanizadoras que esa violencia ha provocado en la sociedad y en el comportamiento de algunos individuos: la traición, la tortura, la mentira, el autoritarismo; la descomposición de las conciencias. Se trata de un friso o un mural poético que rememora y revive escenas, nombres de personas y lugares en donde sucedieron las tragedias.⁸ Episodios que tienden a desaparecer de las agendas políticas de los Estados y de las memorias oficiales, pero que la escritura épica rescata.

En el poema “Lamento de los tzutujiles”, que abre la parte “El sueño de la sangre”, el sujeto poético construye cada verso por medio de una enumeración de nombres, cada verso es un nombre propio: “Pedro Damián Vázquez / Nicolás Ajtujal Sosof / Felipe Quiejú Culán / Salvador Alvarado Sosof / Pedro Mendoza Iatú / [...]”. La enumeración se extiende por 13 versos y se cierra así: “Masacrados el dos diciembre / de mil novecientos noventa / Panabah, Atitlán, Guatemala” (p. 19). El procedimiento muestra el papel clave de estas formas épicas: cada nombre es aquí una imagen poetizada de una vida perdida pero recuperada en el poema; cada verso concentra una existencia y le devuelve simbólicamente el espacio que le fue arrebatado a los “anónimos”, adversando el sitio del olvido en el cual se les inscribe en las agendas oficiales. Los versos finales rompen la frontera del poema, y lo convierten en testimonio, documento fechado y situado geográficamente, especie de *pièce à conviction* poética para construir la historia ausente.

Las páginas de este libro de Amanda Castro recorren, pues, el cúmulo de dramas pasados, engarza hechos muy crueles de las historias de hombres y mujeres, revelando en su entreveramiento la continuidad de un sistema de opresión ininterrumpido: “A nosotros nos colgaron / de estas cadenas / que cada mañana el verdugo aprieta / y aquí estamos / desde hace quinientos años” (“Visita al cuarto de torturas”, p. 23). Los tiempos de las tragedias se confunden, el pasado y el presente, el poema muestra así una historia que no ha sido superada.

Las mujeres indígenas ocupan un lugar particular en estas composiciones. La autora propone de ellas una imagen de seres

marcados profundamente por el dolor, pero de una dignidad no menos honda, de una fuerza interior capaz de aferrarse a la vida no obstante las pérdidas más atroces, como en ese poema titulado “Y no me importa...”, en que una madre se dispone a enterrar el cuerpo ya descompuesto de su hijo asesinado. Pero Amanda Castro arremete sutilmente en contra de la mirada pintoresca con la que con frecuencia se les mira a las mujeres indígenas, sin reparar en su interioridad, de ahí que titule uno de sus poemas, con cierta ironía, “Retrato de madre tzutujil”: “Llena de colores / como la vida / huipil y corte / tejido a mano / —montañas y pájaros— / sentada frente a la tumba / de su hijo masacrado” (p. 20). Los versos iniciales parecen responder a los tópicos del pintoresquismo, pero los versos 6 y 7 (“sentada frente a la tumba / de su hijo masacrado”) destruyen el tópico y afirma la paradoja de una exterioridad multicolor y una interioridad de extrema tristeza.

Justamente la paradoja, o la tergiversación de los hechos, es un tema sobre el cual insiste la poeta en *Onironautas*. Es lo que ocurre en el poema “Salvajes” que le da vuelta a la acusación de “primitivos” o “bárbaros” dirigida a los pueblos indígenas, sin que quienes así los designan tomen conciencia de su propio proceder que vacía de sentido sus palabras:

Dijeron que éramos unos salvajes / porque hacíamos sacrificios / para nuestros dioses // Y entonces ellos / nos ataron a cadenas y halaron / hasta desprenderse nuestros miembros / y nos quemaron vivos / y nos metieron en hoyos oscuros / para asfixiarnos / y nos matan / con sus proyectiles de acero / porque hacemos sacrificios / para nuestros dioses (p. 24).

La voz poética da cuenta de cómo los discursos construyen imaginarios, crean ideológicamente “realidades” jerárquicas y se derrumban con sólo yuxtaponerlas.

Ya desde la sección titulada “El sueño del retorno” hasta las partes finales del poemario (“Las profecías” y “Textos proféticos”), la perspectiva se va modificando con la incorporación de una visión esperanzadora y abierta al porvenir. Los poemas anuncian el regreso de los desaparecidos⁹ y de las antiguas creencias, es “el viaje de regreso” tras las “pesadillas”. Se destaca la capacidad de espera, la fuerza de resistencia, la función primordial de la memoria y la esperanza en la recomposición social y cultural:

Señor de los recuerdos / revélame la historia de los ancianos / cuando éramos limpios / y corríamos por los montes / junto a los ciervos / antes de que naciera el maíz / y éramos sólo el sueño de los chamanes / cuando éramos libres / y nuestra lengua era eterna / y nuestros pasos no habían marcado/ el camino de la sangre (“Ik”, p. 46).

Desde una visión positiva de la historia, *Onironautas* toma la opción de sostener la posibilidad del cambio de las cosas, que es una dignificación de la condición humana:

Tzutujiles eternos / guerreros de Maximón / acepten nuestra esperanza / Y queda escrito / que en el Año del Fuego / resplandecerá el camino / de la sangre / y de la aurora / y así / los seres de Maíz / recobrarán su sonrisa (“Textos proféticos III”, p. 53).

Algunas conclusiones

Quizás en estas obras la heroicidad no estribe tanto en un agente, sea este individual o colectivo, sino en los actos mismos, en los gestos de liberarse y de liberar a la comunidad, a lo mejor también en el acto escritural que participa en rescatarlos. Acaso también en estas obras la idea de heroicidad sea trascendida porque apunta más bien a una concepción colectiva.

Por otra parte, tal vez convenga aventurar una reflexión acerca de la pervivencia de las modalidades épicas en estas literaturas. Es posible que en regiones en las cuales los mecanismos coloniales y neocoloniales y la imposición de regímenes autoritarios que no han permitido un desarrollo estable de los procesos históricos y las construcciones de las identidades culturales y genéricas, la recuperación de la épica constituya una respuesta a la necesidad de repensar dichos procesos. Una respuesta para repensar sus consecuencias trágicas y la forma de subvertir sus esquemas, a partir de discursos que no se desarraigan de su tiempo, y optan por proponer lecturas de la realidad que apuestan por encontrar caminos que la transformen. Sea como fuere, aparece que este material de naturaleza épica resulta extremadamente rico y diverso en los sistemas literarios de Centroamérica, por eso se impone una investigación más a fondo que permita identificar sistemáticamente los procesos de transformación del género y, al mismo tiempo —y quizás sobre todo—,

que contribuya y participe en completar los vacíos de tantas historias no consideradas y mucho menos contadas.

Bibliografía

Alegría, Claribel (1997). *Luisa en el país de la realidad*. San Salvador: UCA.

Castro, Amanda (2001). *Onironautas*. Guatemala: Letra Negra.

Dobles, Julieta (1987). *Los delitos de Pandora*. San José, Costa Rica: Ediciones Costa Rica.

Godoy, Johanna (1999). *Un rojo dios Eros*. Guatemala: Editorial Cultura.

Godoy, Johanna (2011). *La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale: Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010)*. Tesis de doctorado en Estudios Lationoamericanos. Université d'Aix Marseille, Aix-en-Provence.

Gondouin, Sandra (2014). De este lado del espejo: cruzando fronteras en *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría, 1997). En Dante Barrientos Tecún (ed.), *Límites, fronteras e intersecciones en América Central*. *Cahiers d'études romanes*, núm. 28: 167-168. Aix-en-Provence, AMU/CAER.

Lagos, Ramiro (1990). Vanguardia femenina de la poesía Centroamericana. *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 19. Madrid, Universidad Complutense.

Méndez de la Vega, Luz (1979). *Eva sin Dios*. Guatemala: Marroquín Hermanas.

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2014). La obra poética de Clementina Suárez, “Y que he encontrado la verdad / en la médula de mis huesos”. *Centroamericana*, núm. 24: 2-72. Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore.

¹ Desafortunadamente, acerca de la producción épica beliceña —si es que existe— no nos podemos todavía pronunciar por razones de carencia de informaciones.

² También Helen Umaña confirma esta trayectoria: “En la Clementina de la madurez intelectual y poética, siempre asoma la raíz colectiva. Pregona que no se está solo. Que se camina a la par de los demás” (Umaña, *La palabra iluminada. El discurso poético en Honduras*, p. 234, en Ruiz Barrionuevo, 2014: 75).

³ Ruiz Barrionuevo establece: “Pero la mayor parte de los poemas de *De la desilusión a la*

esperanza alcanzan un marcado contenido social, como ‘Elegía de la sangre heroica’ (298-299), en que desarrolla la heroicidad colectiva y anónima para establecer ‘la verdad de los libres’; ‘Se levanta el mar’ (302), que impone la esperanza; ‘Una obrera muerta’ (306-307), excelente poema dentro de la temática, por su voz firme y por la dignidad que infunde” (Ruiz Barrionuevo, 2014: 71-72).

⁴ Acerca del poema largo *Mi Guerrilla*, de Carmen Naranjo, dice Ramiro Lagos: “Como todo poema que nace de la conciencia nacional o del sentir más íntimo del pueblo, *Mi Guerrilla* es en todos los órdenes una revolución. Hay en su largo poema, dividido en cuatro partes, tres formas de realidad observada por Urtecho: la realidad social y humana, la realidad oficial y comercial, la realidad política que lo organiza todo” (Lagos, 1990: 223).

⁵ Fragmento del poema “Bienaventuranza olvidada” (Dobles, 1987: 56). El largo poema, *Los delitos de Pandora*, se estructura en dos grandes partes, cada una de las cuales se compone de cinco y seis composiciones poéticas respectivamente (parte I: “Paraíso abandonado”, “Saga sin tiempo”, “Último aquelarre”, “Conversación de claustro a media voz”, “De faldas y otras prisiones”; parte II: “Cinco heridos para morir de amor”, “Laurel enjaulado”, “Canción de los tres asombros”, “Bienaventuranza olvidada”, “Para descifrar enigmas”, “Contrapunto y quimera”).

⁶ Esta estrategia del uso del *collage* para reescribir y subvertir la historia puesta en práctica por Claribel Alegría no deja de recordarnos la obra poética-histórica de uno de los amigos cercanos de la escritora, el poeta salvadoreño Roque Dalton y su libro *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974). El juego intertextual con el paratexto y su resemantización es igualmente otro punto que acerca estas obras singulares.

⁷ Sandra Gondouin apunta esta observación: “En efecto, entre poemas y cuadritos anecdóticos, *Luisa en el país de la realidad* traza la cartografía de un país recorrido por fronteras dolorosas: las que separan la niñez y la edad adulta, fantasía y realidad, los poderosos y los humildes, y que llevan a Luisa a tomar conciencia de estar viviendo en un mundo azotado por la violencia social y política” (Gondouin, 2014: 179).

⁸ Isabel Aguilar Umaña en la introducción del poemario: “*Onironautas*: encuentro de pasados, renovación del futuro...”, hace este atinado comentario: “De resonancias popolvúhicas y ecos bíblicos está elaborada la materia con la que Amanda Castro se dedica laboriosamente a componer un friso para la memoria y la pasión. Su recuerdo convoca el pasado remoto e indaga en los motivos del mito y las fundaciones de nuestros más antiguos orígenes mesoamericanos. Su vuelta a los años más recientes convoca la dolorida memoria de las guerras nacionales en las que se vio envuelta la Centroamérica de los años sesenta a noventa” (Castro, 2001: 7).

⁹ En “Aparecidos” dice la voz poética: “Nosotros bajamos a buscarlos / con las manos / limpias / para traerlos aquí / entre los vivos / y no olvidarlos [...] Nosotros habíamos decidido buscarlos / para traerlos aquí / como se acostumbraba antes / de la venida de los salvajes de Xibalbá” (pp. 38-39).

La obra poética de Olvido García Valdés: ¿una expresión épica contemporánea?

Bénédicte Mathios

Introducción

¿Qué papel desempeña la epopeya en la obra de la poeta Olvido García Valdés? *A priori* su poesía no parece plantear tal pregunta, la cual no comenta, además, la misma autora. No aparecen en su obra naciones en lucha (aunque la España del siglo XV, a la que uno de los ejemplos citados a continuación se refiere, no ha sido sino una larga serie de batallas finalizadas por la unidad española), tampoco héroes encarnando dichas naciones (aunque Jorge Manrique, evocado también en el mismo texto, haya sido un defensor de Isabel la Católica contra Juana de Castilla), o relato unitario y prolongado construido en varios episodios, excepto unos cuantos poemas haciendo resurgir épocas lejanas en el presente del poema. Dos aspectos de la epopeya tal como la define Hegel en su *Estética* (1997) podrían, sin embargo, caracterizarlos, o sea la posibilidad de ver en ellos, por una parte, una representación global de la humanidad, y por otra parte, en relación con la etimología de la palabra “epopeya”, la puesta en evidencia del trabajo de creación de un canto, del “hacer” del poema. Estos temas caracterizan una parte importante de la poesía española

contemporánea. De esta obra actual, que recibió el premio nacional de poesía en España en 2007 por el libro *Y todos estábamos vivos*, publicado en 2006, extraeremos, de este poemario que no es el último de la autora,¹ dos textos que nos tocó traducir y publicar (García Valés y Mathios, 2016). Desprovistos de títulos, serán designados a lo largo de este estudio de manera convencional por sus primeros versos: “Designar,” y “Pintura que dura lo que la vida” (García Valdés, 2008: 372 y 388-389).

De la misma manera que la poeta construye el primero de ellos, “Designar,” como un paseo, recorreremos los poemas estudiando varios aspectos que constituyen otros tantos ejes del análisis y revelan la construcción del poema: la enunciación, el espacio o los espacios que crean estos poemas, los tiempos, la reflexión que desarrollan los poemas sobre la muerte, sobre el arte y sobre la estructura de la sociedad, en especial las categorías de “hombres” y “mujeres”. Estos temas son recurrentes en la obra (Mathios, 2012) y, concerniente a algunos de ellos, son característicos de la generación de poetisas surgida en los años ochenta, como lo atestigua Noni Benegas en la introducción de *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (en Benegas y Munárriz, 2008). La conjunción de estos ejes ofrece indicios para intentar contestar a la doble problemática de “epopeya y *gender*” y ver en qué medida esta obra se inscribe conjuntamente en estas dos categorías.

Espacios y tiempos de un “epos” anclado en la designación

En este apartado hablaré del poema “Designar,” que aquí transcribo:

a María Antonia Ortega

designar,

nombre, signo —estrecho camino literal, carretera amarilla—

de la niñez —Belmonte, los campos de Fray Luis—

a Castillo de Garcimuñoz y Santa María del Campo Rus

—lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique—

extensiones de cepas podadas, vastos lienzos de Ortega Muñoz
Villescusa, flores de los almendros, chopos desnudos, iglesia derruida,

Rada de Haro, montículos de estiércol al borde de la tierra,
bosquecillos de encinas y quejigos, pedregal, colirrojo, vuelo rasante
hasta el río Záncara, hasta La Huesa del Judío, abubilla
junto al coche, camino blanco que sube, tierra roja,
perdices corredoras, delgaditas, estirando el cuello
(si no viviera oprimido el corazón)
roquedo

cruzamos el río Záncara (invisible), bordeamos La Huesa,
sigue la carretera casi paralela el cauce,
tinajas acostadas, alamedas, chopos, alondra, crestecilla
alerta
(la tierra, la pecosa, desabrida), jilgueros en bandada
Carrascosa de Haro

(la mirada que llama, dos mujeres caminantes)
tarabilla del collar, bandada de collalbas
Villar de la Encina
añil la puerta y el ventanuco,
cernícalo primilla, verde alcacer,
(preguntar por el cuervo), blanca la tierra, *hortus conclu-*
sus, roquedos, blanco en el blanco

Pinarejo, plaza mayor, mercadillo que ya levantan
tradicción oral: dice la leyenda o la historia: le hirieron en
El Rincón, al lado de Pinarejo, y fueron luchando hasta El
Castillo, allí murió; allí, antes de la autovía hay una cruz
placetuela, placeja, placeteja

Castillo de Garcimuñoz
(literalidad: signo, índice, señal del mundo)
quebrada, rocas, la torre campanario —cuadrada— inscrita
en la torre redonda del castillo, romero florecido al pie

tradicción oral: cayó en Castillo de Garcimuñoz, murió en
Santa María del Campo Rus, lo enterraron en Uclés, junto a su padre
luchaba, como capitán de Isabel, para someter al de Villena, el

hijo de don Juan, el marqués viejo

cerros blancos, Santa María del Campo Rus

los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro (de Mondrian)

(García Valdés, 2008: 388-389)

Primero conviene indicar que este poema es —si lo comparamos con el resto de la obra— un poema largo, en el poemario *Y todos estábamos vivos* es el único que consta de dos páginas; es muy abierto en lo que atañe a la enunciación, lo íntimo se expresa indirectamente, pues lo colectivo domina, hasta una ausencia de definición del sujeto puesto que, como suele pasar en la obra (lo que hace complejo el ejercicio de traducción), los sujetos gramaticales no representan lo femenino, lo masculino o la tercera persona de manera convencional, eso se puede comprobar al traducir esta obra, cuando la poeta desea la mayor neutralidad en cuanto a la traducción al francés de los sujetos gramaticales. El poema se estructura alrededor del infinitivo, visible desde el primer verso, “designar”, que también es la primera palabra y el título, tiempo dedicado a la reflexión sobre la índole del poema y a la búsqueda de una designación de los lugares famosos atravesados, el “Castillo de Garcimuñoz” y “Santa María del Campo Rus”, referentes toponímicos situados en la región de Cuenca. El pronombre “nosotros” del verso 18,² por su parte, inserta la enunciación en un relato en presente, constituido por un paseo colectivo en los lugares citados. Por fin, la generalidad que implica una tercera persona singular (designando por turno a Fray Luis de León, a Jorge Manrique, a Isabel —Isabel la Católica—, a Don Juan de Villena, el marqués defendiendo el Castillo de Garcimuñoz contra las tropas de Jorge Manrique), o plural (véase en la l. 32: “le hirieron...”), siempre se vincula con el pasado de las batallas del siglo XV, rememoración lejana de hazañas y ausencia de sujeto individual³ que son en sí motivos épicos.

En este poema, la noción de espacio se declina de distintas maneras: primero se nota una acumulación de detalles (campos, colinas, plantas, árboles, animales, entre los cuales pájaros, casas, elementos arquitecturales, como “plaza mayor”, v. 31; “torre”, vv. 38 y 39; también

“añil la puerta y el ventanuco”, v. 27), que enumeran y definen topónimos correspondiéndose con la región del sur de Cuenca y que se pueden ubicar en un mapa como diferentes etapas posibles: Belmonte, Castillo de Garcimuñoz, Santa María del Campo Rus, Villaescusa, Rada de Haro, el río Záncara, La Huesa del Judío, Carrascosa de Haro, Villar de la Encina, Pinarejo, El Rincón, Uclés.

Cada movimiento estrófico, polimétrico, se refiere a un lugar, una etapa del paseo, cuya salida y llegada, según un movimiento circular vinculado con la forma y el significado del poema, se realizan en el Castillo de Garcimuñoz, en clara referencia a la muerte de Jorge Manrique después de su combate en Santa María del Campo Rus, estructurando así el conjunto del espacio poemático, y su parte histórica, épica, pero también reflexiva. La métrica y la sintaxis articulan estos detalles paisajísticos manifestando a la vez la amplitud del espacio referido, que se hace paisaje atravesado, y dejan sitio al principio y al final del poema a un espacio pictórico, dimensión visual que no es escasa en la obra de la poeta.⁴ Las articulaciones sintáctico-métricas entre los diferentes elementos del poema-paisaje consisten sea en unas sencillas yuxtaposiciones, sea en unas aposiciones, sea en encabalgamientos permitiendo la continuación de la misma construcción sintáctica, así como por ejemplo este encabalgamiento “léxico” (Quilis, 1994: 82-83), que sigue un encabalgamiento “versal” entre dos movimientos:

bosquecillos de encinas y quejigos, pedregal, colirrojo, vuelo rasante hasta el río Záncara,
hasta La Huesa del Judío, abubilla (García Valdés, 2008: 388-389)

Es así como la extensión de los versos remite a la extensión del espacio atravesado, a la vez con la referencia, en los versos 6 y 7, al pintor contemporáneo Ortega Muñoz,⁵ cuyos “vastos lienzos” califican, por aposición, el sintagma “extensiones de cepas podadas” (v. 6), y con la referencia final a los árboles de Mondrian,⁶ que desembocan sobre una forma de abstracción a la que se refiere la comparación con un “cerebro”, al final del poema: “los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro (de Mondrian)” (vv. 46 y 47).

Estos espacios temáticos y formales dan a luz a una reflexión sobre el tiempo, pues diferentes épocas históricas surgen de los espacios evocados y en ellas se ancla la expresión épica: de esta manera, ya desde las dos primeras líneas, la designación textual de lo que la poeta llama “estrecho camino literal”, luego “carretera amarilla”, es seguida por el inciso “Belmonte, los campos de Fray Luis”, luego la destinación “Castillo de Garcimuñoz y Santa María de Campo Rus”, y es completada por el inciso “lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique” (v. 5). Después de este encadenamiento, más allá de la observación delicada de los elementos paisajísticos, entre los cuales hay animales, por ejemplo “perdices corredoras, delgaditas, estirando el cuello / (si no viviera oprimido el corazón)” (vv. 15 y 16), después de las referencias a la pintura insertadas mediante el uso del término “*hortus conclusus*”, remitiendo a un estilo y una temática de pintura medieval⁷: “[...] blanca la tierra, *hortus conclu / sus*, roquedos, blanco en blanco” (vv. 29 y 30), surge la palabra legendaria de la epopeya:

Pinajero, plaza mayor, mercadillo que ya levantan
tradición oral: dice la leyenda o la historia: le hirieron en
El Rincón, al lado de Pinarejo, y fueron luchando hasta El
Castillo, allí murió; allí, antes de la autovía hay una cruz
placetuela, placeja, placeteja.

(García Valdés, 2008: 389)

Se nota el gusto por la enumeración, la yuxtaposición⁸ de elementos léxicos y de frases verbales que caracterizan la búsqueda estética de Olvido García Valdés, como lo comenta ella varias veces, así como la necesidad de suprimir, “decir lo menos posible”, que explica ella en un texto de 2005 (García Valdés, 2005: 13-14), y ahonda en 2013 precisando que la composición del poema se construye en dos etapas que nombra respectivamente “asociación” y “desprendimiento”: “Se va desprendiendo de lo que no hace falta” (Marinas, 2014: 73), o sea, se desprende el poeta de los elementos lingüísticos inútiles. Esta construcción depurada⁹ favorece el surgimiento de elementos fragmentarios de la historia lejana. En efecto, de la enumeración nace una relativa y siguen sucesivamente dos veces dos puntos para llevar al lector a la enunciación de una “tradición oral” situada entre “leyenda” e

“historia”; es como si la palabra conocida como leyenda o historia dimanara directamente de los lugares, recortados y hechos espacio por la sintaxis, antes de volver a ellos a través de la casi anadiplosis de “allí”, la cual desemboca en una localización característica de la época contemporánea, “antes de la autovía”, seguida de un sitio donde se ubica lo religioso, expresado precisamente por la palabra “cruz”, que sigue una derivación alrededor del sustantivo “plaza”: “placetuela, placeja, placeteja”.

El trabajo así puesto en evidencia sobre la designación de las palabras y la búsqueda de un canto en adecuación con las diferentes temáticas que son el tiempo, la historia y el espacio, tiene como propósito el definir el poema como “Un lugar donde no se miente” (Marinas, 2014: 39). De modo que la escritura podría calificarse de épica, en la medida en que los temas abordados se extienden más allá de las épocas históricas lejanas evocadas; además la búsqueda (“filosófica”)¹⁰ de una denominación correcta y la dimensión metalingüística del poema subrayan la importancia de la literalidad, o sea la letra del poema a la que se refiere el verso 37: “(literalidad: signo, índice, señal del mundo)”. Este “signo del mundo” que quiere ser el poema abarca así múltiples grados de comprensión del mundo, entre los cuales los históricos, los artísticos, los colectivos, los individuales, es decir, de manera amplia y abarcando el conjunto de la humanidad, épicos, aunque no correspondiéndose con los criterios tradicionales del género épico.

¿Una epopeya de los géneros?

Si se accede, en este poema, a la insistente (hasta omnipresente) evocación de los lugares en los cuales combatió y falleció Jorge Manrique, “capitán de Isabel” (v. 43), el lector se da cuenta de que los diferentes tiempos que se yuxtaponen a lo largo de este “paseo”, el pasado surgiendo del presente de la observación y de la nominación, así como los tiempos, diferentes, de las representaciones pictóricas antiguas y contemporáneas, aluden, más allá de la biografía y de la historia aunque sin citarlas, a la obra poética de Jorge Manrique, en especial a la obra maestra *Coplas por la muerte de su padre* y su puesta

de realce de los enemigos supremos de la humanidad en la cultura occidental, o sea el *fugit tempus* y la muerte. La “copla manriqueña”, irrigando la poesía española hasta nuestros días, es la como tela de fondo del conjunto del poema de Olvido García Valdés, en especial la semisextilla más famosa del poema: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’es el morir” (Manrique, 1983: 48).

Esta intertextualidad implícita resuena en otro texto de Olvido García Valdés, situado en el mismo poemario y titulado “Pintura que dura lo que la vida:”

Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.
De los hombres, oficios y saber, poder;
de la vieja, la conseja; la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña, una joven
y consejas de la vieja, pintadas
para la guadaña, no para sí.

(García Valdés, 2008: 372)

Este poema crea una suerte de “epopeya general”¹¹ (glosando el *Canto general* de Neruda y recordando el análisis de Javier García Méndez [2001: 55-70] sobre la obra nerudiana). Mucho más corto que el anterior (de 12 versos), consiste en traducir alusivamente al lenguaje verbal elementos artísticos tradicionales de la época de Jorge Manrique, o sea los frescos o los grabados representando las “Danzas de muerte”, y enseñándole al espectador el destino de la humanidad. La lectura de este poema provoca, como pasa con el impacto del “tiers pictural” definido por Liliane Louvel (2010), la imagen mental de este motivo, pero acarrea también una reflexión filosófica y metafísica. La obra pintada aludida, tanto como el poema, desvelan una parte épica colectiva recordando, a pesar de los esfuerzos del ser humano, la muerte prometida a cada cual. La sintaxis del poema sitúa

yuxtaponiéndolos, como pasa en las danzas de muerte, clases sociales, edades y, de manera muy clara, sexos. A las mujeres y a los hombres se asocian papeles sociales. La poeta desarrolla en una segunda mitad del poema las tareas relacionadas con las mujeres, yuxtaponiendo sea sustantivos (“de la vieja, la conseja [...]”, v. 6), con una construcción paralela a aquella concerniente a los hombres (“De los hombres, oficios y saber, poder”, v. 5), sea frases explicitando las actividades de la figura de mujer joven, llamada “la joven”:

[...] la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña [...]

(García Valdés, 2008, 372)

Al lector le llama particularmente la atención el tono neutral pero muy expresivo del sintagma “pasa sin llegar a ser”, que constata que a las mujeres no se les permite acceder al “ser”, en el sentido más hondo de la palabra. La “dança” se concluye de manera circular, recordándose en la frase siguiente la existencia de “una joven / y consejas de la vieja”, pero sobre todo aponiendo una proposición participial provista de la misma visión objetiva con finalidad crítica: “pintadas / para la guadaña, no para sí”; “no para sí” se corresponde con el título de la sección del poemario donde se sitúa este poema y le da así particular relieve al tema femenino/masculino. El poema se termina con el motivo de la guadaña, tradicional símbolo de muerte, y la palabra oxítona “sí” acaba el poema como un golpe de la guadaña, el sentido general señalando una ausencia de diferenciación entre hombres y mujeres, mientras que la forma oxítona y el sonido silbante simbolizan una separación social implacable de los sexos. La danza de muerte no representa, pues, a las mujeres “para sí”, sino enmarcadas e inmovilizadas en un destino común a la humanidad que no les otorga una situación propia, debido a que los papeles que desempeñan las paralizan en actividades pasivas de observación, hasta de transmisión de un saber falso (véase el ejemplo del término “conseja”).

Consideraciones finales

Para concluir proponemos pues, atañendo la emergencia de una dimensión épica en la expresión poética de Olvido García Valdés, dos variaciones; el primer poema citado convoca tiempos históricos épicos a través de una voz polimorfa consciente de los límites de la humanidad (véase el título del poemario, *Y todos estábamos vivos*, afirmando a la vez la certeza de la vida y sus límites temporales), y extendiéndose, en la búsqueda de la palabra “justa”, desde la observación del paisaje hasta la evocación del pasado, lo pictórico, la meditación sobre el tiempo, siendo el punto de partida la infancia (alusivamente quizá la de la propia autora), pero más todavía la infancia de las palabras, la dificultad y la tentación de nombrar, como se nota en los primeros tres versos contruidos mediante yuxtaposiciones e incisos: “designar, / nombre, signo —estrecho camino literal, carretera amarilla— / de la niñez —Belmonte, los campos de Fray Luis—” (García Valdés, 2008: 388).

Este propósito no implica forzosamente la cuestión de lo femenino, pero de una voz femenina se desprenden este paisaje, estos detalles, la historia o leyenda, trascendidos por diferentes artes y una problemática universal, la del tiempo. En un texto de 1997, Olvido García Valdés le atribuye a la voz femenina una dimensión específica, en comparación con las voces masculinas:

No se puede partir sino de lo dado, de una lengua-pensamiento que una forma de vida o una cultura conforma, la nuestra, una lengua históricamente patriarcal. Que las mujeres construyan en ella sus poemas o novelas, que piensen esa lengua, necesariamente va arañando, añadiendo, contradiciendo, limando, socavando o destruyendo juegos de lenguaje, expresión que es su pensamiento y modo de ver el mundo (Benegas y Munárriz, 2008: 127).

Caracterizando este “pensamiento” y este “modo de ver el mundo” habla también de “otra lengua”, de un “valor añadido”, de una “proximidad diferente” en comparación con obras masculinas que también caracterizan una fuerte proximidad con el lector (por ejemplo, Pavese, o Artaud), pero *otra*. La articulación de la proximidad y de la distancia es una de las grandes características de la obra poética de

Olvido García Valdés desde el principio hasta el final —actual— de su obra. Sin entrar en detalles,¹² hasta se puede decir que es desde la conjunción interiorizada de fusión y distancia manifestada por ciertas imágenes desde la que surge el sujeto, el cual en este poema se expresa por el cruce de percepciones, espacios y tiempos múltiples hasta la búsqueda de un *epos* en el que la colectividad podría reconocerse, pero también la intimidad de un yo la mayor parte del tiempo inasible.

En el segundo ejemplo, el destino de la humanidad también se considera en su conjunto, a raíz del arte medieval y de los valores morales representados en las danzas de muerte que se deducen de los términos y de la composición del texto. Sin embargo, en este poema, la poeta consigue con una importante economía de medios proponer un *epos* universal problematizando con una perspectiva feminista la estructuración de la sociedad, caracterizada por la separación en clases sociales, pero también sexuales, hombres y mujeres constituyendo dos grupos definidos por separado en sus respectivos papeles y asimilados, en un mismo destino colectivo, separación y asimilación sensibles al leer los cuatro primeros versos que recordamos:

Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.

(García Valdés, 2008: 372)

Para concluir, todo pasa como si la poeta, en la dimensión colectiva de su escritura, rememorando tiempos históricos épicos mediante la espacialidad de su poesía, insertara una reflexión global que abrazara a la humanidad en su conjunto (hasta se podría decir “lo vivo”, véase el título del poemario de 2012, *Lo solo del animal*) y reflejara a la vez los equilibrios y desequilibrios que siguen vigentes en el seno de la sociedad, y que son susceptibles de resurgir en el seno de una epopeya, quizá, universal.

Bibliografía

Benegas, Noni y Munárriz, Jesús (2008). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, 4ª ed. Madrid: Hiperión

García Valdés, Olvido (2005). *La poesía, ese cuerpo extraño*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

García Valdés, Olvido (2008). *Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

García Valdés, Olvido (2012). *Lo solo del animal*. Barcelona: Tusquets.

García Valdés, Olvido y Mathios, Bénédicte (2016). *Et nous étions tous vivants / Y todos estábamos vivos*. París : L'Harmattan.

Hegel, G. W. FRIEDRICH (1997). *Esthétique*. París: Le livre de poche.

Louvel, Liliane (2010). *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (Interférences).

Manrique, Jorge (1983). *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia.

Marinas, Miguel (2014). *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la resistencia.

Mathios, Bénédicte (abril-junio de 2012). La poésie d'Olvido García Valdés: une écriture des limites et des passages. *Les Langues Néolatines*, núm. 361 : 47-69.

Quilis, Antonio (1994). *Métrica española*, 8ª. ed. Barcelona: Ariel.

Scarano, Laura (ed.) (2008). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Granada: Diputación de Granada.

¹ Cf. García Valdés (2012).

² “cruzamos el río Záncara (invisible), bordeamos La Huesa”.

³ “[...] à cause du caractère *objectif* de l'épopée dans son ensemble, le poète doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'œuvre seule paraît, et non le poète” (Hegel, 1997: 498). Traducción: “[...] por el carácter *objetivo* de la epopeya en su conjunto, el poeta tiene que borrarse ante su tema y su personalidad tiene que desaparecer. La obra sola aparece, y no el poeta”.

⁴ En el ensayo “Escribir I”, de hecho, se puede leer lo siguiente: “A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo (Katherine Mansfield, Juan Rulfo, Franz Kafka, Robert Walser...) como la propia poesía. O la pintura: no sólo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y *apertura* de los modos del oficio: la abstracción, la supresión de marcos compositivos esperables, la fragmentación o amputación frente a la contextualización convenida, la extrema intensificación y las formas en que se consigue (Gorky, Luis Fernández), la presencia de lo morboso junto a lo conceptual o nihilista (Malevich), la dosificación de lo secamente conceptual y de lo húmeda o humoralmente corporal: los humores del cuerpo, y el recorte, el tacto de la vista o pensamiento (Klee)...”

(García Valdés, 2008: 432).

⁵ Véase <http://ortegamunoz.com/ortega-munoz/biografia/> (consultado el 15 de agosto de 2017).

⁶ Véase <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/les-arbres-mondrian/> (consultado el 15 de agosto de 2017).

⁷ Siendo el tema frecuente una virgen rodeada de un jardín cerrado.

⁸ “De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es el tropo del cine y de la vida: ella, los pájaros. La extrañeza y el sentido proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural. La metáfora, en cambio, es algo que en lo que escribo me cuesta reconocer. En este sentido, considero mi escritura realista, quiero decir *literal*. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad” (García Valdés, 2008: 434).

⁹ José María Balcells la sitúa a la vez en lo que nombra, por una parte, “poética del silencio y metapoesía”, y por otra parte “neopurismo” (Balcells, en Scarano, 2008: 117-136).

¹⁰ “[...] la escritura de un poema, la escritura de poesía, [...] requiere, supone un trabajo que puedes llamar filosófico, de pensamiento crítico sobre la lengua, o de adopción de determinadas posiciones respecto a ella y respecto a la tradición literaria, de conciencia crítica, que excluye la ingenuidad, y que va desarrollando una determinada poética, en fin” (Marinas, 2014: 30).

¹¹ “[...] pour qu’une épopée nationale puisse offrir un intérêt durable à des peuples et à des âges éloignés, il faut que le monde qu’elle décrit, non seulement appartienne à une nationalité particulière, mais soit de telle sorte que, dans ce peuple spécial, dans son héroïsme et ses exploits, soit profondément empreint le caractère de l’humanité en général” (Hegel, 1997: 508). Traducción: “[...] para que una epopeya nacional pueda ofrecer un interés duradero a pueblos y a edades alejadas, es necesario que el mundo que describe, no sólo pertenezca a una nacionalidad particular, sino que sea de tal forma que, en este pueblo especial, en su heroísmo y sus hazañas, esté hondamente impreso el carácter de la humanidad en general”.

¹² Véase Mathios (2012).

CAPÍTULO 13

Un nuevo heroísmo épico en *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral

Christina Bielinski Ramalho

Mas se você pensar em nós como vindos da terra, não como tendo sido lançados aqui, de alguma parte, verá que nós somos a terra, somos a consciência da terra. Estes são os olhos da terra, e esta é a voz da terra.¹

Campbell y Moyers (2001: 33)

Introducción

Gabriela Mistral, en *Poema de Chile* (1967), elaboró literariamente un viaje por once espacios de la geografía y la cultura chilenas. En el poema, una mujer-guía, venida del espacio mítico de la muerte, y un niño-ciervo diaguíta², representante del pueblo chileno, hacen, juntos, una trayectoria por la estrecha y vertical conformación de Chile, que cubre climas y ecosistemas distintos. En un doble camino de reconocimiento y expansionismo, Mistral abre espacio a un nuevo heroísmo épico. El yo-lírico/narrador³, o la mujer-guía, al tiempo que se siente feliz de caminar acompañada por el niño-ciervo, da evidencia de que este viaje representa también una experiencia de aprendizaje.

Desde el principio, el poema de Mistral transgrede la ideología patriarcal y dicotómica, proponiendo un expansionismo no asociado a

la acción épica bélica tradicional. Por tanto, es interesante observar que Mistral construye una imagen mítica de la “Madre-Tierra” libre de condicionamientos culturales patriarcales, por lo cual, vivir la tierra no está relacionado con un proceso de “penetración” o “fertilización” de orden sexual o erótico, como se puede ver en muchas epopeyas tradicionales. Por el contrario, la relación con la tierra es de amor fraternal.

Jaime Quezada, en el prólogo de la edición de 1977 de *Poema de Chile*, se refiere al “oficio de creación de la patria” presente en el poema de Mistral. Nos corresponde comprobar hasta qué punto la patria creada por el poema agrega novedades al panorama de la épica occidental, cuando ha sido propio de la poesía moderna del siglo XX romper paradigmas estéticos y conceptuales traídos como herencia de los siglos anteriores. Además, es innegable la importancia de la epopeya de Gabriela Mistral para la comprensión de cómo la escritura épica producida por una mujer puede contribuir al redimensionamiento de cuestiones históricas, míticas y culturales en general. Así, con el soporte crítico y teórico de especialistas en Mistral, como Iván Carrasco y Jaime Quezada, y las consideraciones de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant acerca de la simbología de la tierra, las de Campbell acerca del heroísmo, las de Michel Maffesoli acerca del nomadismo, entre otros, presentaremos los puntos innovadores del heroísmo épico en esta importante epopeya nacionalista.

Cabe decir que el heroísmo épico está, por tradición, vinculado al desplazamiento —espacial, temporal e incluso mental o simbólico, dependiendo de la época en que se inserta la epopeya—. Michel Maffesoli apunta en *Los Lusíadas* un ejemplo de la impregnación cultural en el universo portugués de lo que él llama la pulsión migratoria:

Dando um salto no tempo, pode-se ver que algumas sociedades vão assumir, muito concretamente, essa “pulsão migratória” e fazer dela, de modo totalmente consciente, o fundamento de seu ser-conjunto. Assim é com Portugal, cujo vasto império testemunha o espírito aventureiro. Voltado para o oceano, Portugal foi sempre atraído pelo longínquo. Luís de Camões, o poeta português por excelência, canta em *Os Lusíadas* a importância da

errância no mundo vasto e a função dinâmica da exploração. Afirma, assim, que o “gênio do povo nisso encontra sua realização” (Maffesoli, 2001: 51).⁴

Bajo esta mirada, es curioso observar que, en *Poema de Chile*, el caminar errático por la geografía nacional, asimilado a una pulsión por la vivencia a la vez real y simbólica de la tierra, parece cumplir con lo que Maffesoli llama “ser-conjunto”.

La “Madre-Tierra”

El término “tierra” en el *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, presenta, entre otras, las siguientes explicaciones:

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o ying ao yang; tams (a tendência descendente) a Sttva (a tendência ascendente); a densidade, a fixação e a condensação (Abu Ya’Qub Sejestani) à natureza sutil, volátil, à dissolução. Segundo o I-Ching, a terra é o hexagrama k’uen, a perfeição passiva, recebendo a ação como princípio ativo, K’ien. Ela sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 878).⁵

Un rápido análisis de esas definiciones revela oposiciones semánticas bien marcadas que oponen tierra/mujer/inmovilidad/sumisión de un lado y cielo/hombre/movilidad/acción de otro. Hilo conductor de formas culturales que encontramos en la mayoría de las sociedades humanas, este par antitético y al mismo tiempo complementario define no sólo las prácticas sociales colectivas, sino también el carácter de las relaciones humanas en un nivel más personal o subjetivo. Y por eso tanto en obras de contenido más colectivo, como las epopeyas, como en otras más intimistas, como la poesía lírica, por ejemplo, se encuentran imágenes literarias que reproducen esa dicotomía, donde se aísla a los sexos y se les atribuye características propias y antitéticas. A continuación, los propios autores definen lo femenino y su relación con la tierra:

O animal fêmea tem a natureza da terra. Positivamente, suas virtudes são doçura e submissão, firmeza calma e duradoura. A terra fértil e a mulher são frequentemente comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavrar e a penetração sexual, parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador, colheita dos frutos e aleitamento, o ferro do arado e o falo do homem. (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 878).⁶

Cuando el género literario que se investiga, bajo ese ángulo, es el épico, resulta aún más fácil reconocer que la fusión de lo femenino con la tierra es una marca cultural fuertemente arraigada al elemento nacional. “Madre-tierra” y “patria” son términos siempre identificados el uno con el otro, aunque, paradójicamente, el sustantivo “patria”, en su etimología, no esté centrado en el referente materno, sino en el paterno. Recordemos, en este aspecto, los versos del Himno Nacional Brasileño: “De los hijos de este suelo eres madre gentil / Patria amada Brasil”, en que “madre” y “patria” se corresponden plenamente.

Los estudios que resultaron de la tesis de doctorado *Voces épicas: historia y mito según las mujeres* (Ramalho, 2004) nos han puesto en contacto con diversas epopeyas de autoría masculina, en las cuales, casi invariablemente, la asociación tierra/mujer ha recibido una connotación erotizada. El acto sexual, simbólicamente presente en los orígenes de esa tierra, es, casi siempre, con muy pocas excepciones, descrito libremente, marcando un tono que asume claramente esa visión dicotómica de lo masculino/femenino.⁷

En la épica tradicional, la tierra aparece normalmente antropomórfica, y a ella se atribuye una sexualidad femenina, generalmente asociada a la virginidad y a la posterior fecundación, originada por la acción transformadora del hombre, responsable, por lo tanto, del acto de la creación de una nueva tierra, fruto de la aculturación. Es, por esto, constante la alusión al acto sexual en las descripciones del caminar del héroe por la tierra, centradas en imágenes fálicas como fuerzas motrices de la acción del hombre en el espacio físico. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino es constante y notablemente referenciado en imágenes relacionadas con el “vientre”, el “útero”, las “entrañas” y los “senos” —con el propósito de reforzar la sexualidad de la mujer-hembra y la “predestinación” de la mujer-madre.

Por otra parte, la circularidad cultural de las imágenes míticas —es decir, el uso culturalmente marcado de determinadas imágenes míticas— es a menudo bastante perceptible, y parece reforzar la tendencia ideológica expresada por las proposiciones de los poemas épicos. En general, la presencia de las mujeres en las epopeyas es inexpresiva si se la compara, por ejemplo, con la presencia de acciones bélicas, fenómenos de la naturaleza o relatos históricos, etc. En el plan histórico de las epopeyas, son las “madres” las figuras más recurrentes, al lado de las “amantes” y de las “prostitutas”.

Resulta muy distinto el tratamiento que de ello hace Gabriela Mistral en su *Poema de Chile*, como veremos a continuación.

Acerca de *Poema de Chile*

Gabriela Mistral, como un Dante al revés, elaboró un viaje geográfico, histórico y cultural por los espacios de la vida chilena, pasada y presente, del cual participan la mujer-guía, venida del espacio mítico de la muerte, y el niño-ciervo, representante del pueblo chileno, con la esperanza de que, a través de la educación y de la concientización crítica, el nacionalismo chileno se vea revigorizado.

Situado en un espacio geográfico bastante peculiar, por su conformación estrecha y larga, y también vertical, abarcando climas y ecosistemas diversos, Chile posee, como Brasil, diversidades culturales significativas. Comprender la cultura chilena implica comprender esas diversidades. En su *Poema de Chile*,⁸ Gabriela Mistral buscó valorar la unidad nacional, aunque contemplando sus especificidades regionales. En función de esa motivación nacionalista, típica de los modernismos en general, principalmente los latinoamericanos, Mistral se propuso elaborar un “canto nacional”. Acerca de este tema, hemos hablado con Iván Carrasco,⁹ profesor de la Universidad Austral de Chile y especialista en la obra de Mistral:

CR: Jaime Quezada, en el prólogo de la edición de 1977 de *Poema de Chile*, se refiere al “oficio de creación de patria”. ¿Piensa usted que, para Mistral, la realización del poema ha significado una tarea a cumplirse, casi como una misión? ¿Cómo ve usted la construcción de la identidad literaria nacional chilena? ¿Fue necesario que los escritores se hubieran

comprometido con el nacionalismo crítico para que se construyera esa identidad? ¿Aún hoy eso ocurre?

IC: Estoy de acuerdo con Quezada y contigo: para Gabriela Mistral la poesía es una vocación de servicio a su patria y a sus principios, que implica sacrificios, renunciaciones y perseverancia para cumplirla, como se ha destacado recién en algunas interpretaciones de textos claves, como “La flor del aire”, por ejemplo. Es una misión en sentido ético y religioso, ligada profundamente a la formación de la identidad, como fue la tarea de la escuela en sus tiempos y también de los grandes políticos, como su amigo Aguirre Cerda o sus amigos Tomic y Frei. Creo que esta manera de pensar está muy relacionada con el avance de las fuerzas sociales democráticas, socialistas, cristianas e indigenistas de su tiempo, que pretendieron transformar sus sociedades por la fuerza del amor al pueblo y la utopía de un mundo nuevo, redimido, fraternal, igualitario. En estos días esos valores han sido intensa y profundamente transgredidos por el avance de las ideologías del orden, del libre mercado, el economicismo, el hedonismo y la felicidad individualista, pero a mediados de siglo formaban parte de la ideología de los poetas renovadores, críticos o revolucionarios. Es evidente que la escritura del poema es la misión (en sentido religioso y cívico) de la poeta, la herencia que deja a su pueblo y su país, pero no la herencia para una persona, sino para la nación, concepto que tenía un sentido diferente al que tiene ahora.

Estructuralmente, el poema se divide en once partes (como los “cantos” de las epopeyas tradicionales), que comprenden, respectivamente, un discurso inicial (I - “Hallazgo”), la región del desierto (II - “Padre-desierto”), el Valle de Elqui (III - “Valle de Elqui”), el Aconcagua (IV - “Aconcagua”), el mar chileno (V - “Nuestro mar”), el Valle Ventral (VI - Valle Central), las regiones húmedas (VII - “Donde empiecen humedades”), la región araucana (VIII - “Araucanía”), la selva (IX - “Selva Austral”), la Patagonia (X - “Patagonia, la lejana”) y la despedida (XI - “Despedida”). El viaje, por lo tanto, se ordena a partir de una concepción geográfica espacial, a la que, en el transcurso del poema, se agregarán informaciones de cuño histórico. Cada una de estas partes contiene poemas titulados, sumando un total de ochenta y ocho poemas. Acerca de la configuración geográfica del poema, que compone el plan histórico de la materia épica, hemos preguntado a Iván Carrasco:

CR: Poema de Chile enfatiza sobremanera los aspectos geográficos del territorio patrio. ¿Hay un carácter mítico-cultural impreso en la geografía chilena?

IC: Sí, tal como lo ha dicho Hugo Carrasco, *Poema de Chile* desarrolla el mito de la tierra desde una perspectiva sincrética, fundiendo elementos de las tradiciones cristiana e indígena, puesto que la naturaleza está vista como una manifestación hierofánica. Se trata de una geografía mítica, porque también el recorrido que hace es el viaje mítico, que tiene una estructura lineal pero también circular, aunque puede entenderse mejor como helicoidal; el poema “Despedida” representa el final del proceso del viaje mítico, que se inicia y culmina en una dimensión sobrenatural. No se trata solamente de un viaje por la geografía física, sino por la geografía humana, cultural, popular, de Chile, y por ello asume una condición mítica, heredada tanto del saber indígena como del pueblo.

Además, es válido observar lo que Carrasco afirmó acerca de la posibilidad de conocer la historia de la tierra a través de la explotación geográfica:

CR: ¿Hasta qué punto el conocimiento de las dimensiones y de las especificidades geográficas de la tierra puede conducir el niño hasta el camino de la comprensión histórica de la patria?

IC: No podemos olvidar que Gabriela Mistral escribió durante el período naturalista de nuestra literatura hispanoamericana. Por eso, la patria es fundamentalmente la tierra, un pedazo de materia en que la comunidad vive durante un tiempo histórico determinado, en que, del contacto vital y reflexivo, valeroso, surge la primera comprensión de la patria. Y la patria es la ideología que surge de la experiencia y del amor que se siente por una tierra, con sus características propias, su paisaje, sus compatriotas y sus características particulares. La memoria de esas particularidades permite diferenciarlas de otras tierras, lo que explica la necesidad de reconocerla, tocándola, mirándola, escuchándola, como podemos ver en tantos poemas como por ejemplo “El mar”, “Noche” “De metales”, Araucanos” y “Reparto de tierra”, que anuncia la reforma agraria que se realizaría años más tarde, el “Luz de Chile”...

Volviendo a la obra, el poema inicial, “Hallazgo”, que puede significar ‘encuentro’ o ‘descubrimiento’, presenta un yo-lírico/narrador en primera persona que, literalmente, desciende del espacio, motivado por el deseo de, asumiendo un segundo cuerpo físico, hacerse guía de un niño-ciervo, de origen atacameño y diaguita. Acerca del pueblo chileno, Darcy Ribeiro nos cuenta:

[...] os chilenos constituem um *Povo-Novo*, fruto da mestiçagem do espanhol com o indígena. Sua matriz é a índia araucana, apresada e prenhada pelo espanhol. Os mestiços originados destes cruzamentos, absorvendo, por sua vez, mais sangue indígena pelo

casamento mestiço-indígena, é que plasmaram o patrimônio genético fundamental do povo chileno. [...]

O Chile jamais recebeu contingentes europeus em proporção tão ponderável, que permitisse absorver tamanho teor genético indígena ou soterrá-lo socialmente, na condição de casta inferior, sob um alude migratório. A mestiçagem operou-se continuamente durante todo o período colonial entre a massa índia e a minoria hispânica, simultaneamente com um sistema de integração sociocultural que, libertando o mestiço da escravidão ou da servidão que pesava sobre o índio, lhe permitia ascender pela espanholização linguística e religiosa. (Ribeiro, 1977: 381).¹⁰

El niño, que se configura como una figura metonímica de la hibridez cultural chilena, en principio, se sorprende con la presencia de la figura misteriosa de la mujer que le confiesa estar muerta. Pero después sigue con ella como buenos compañeros y el viaje hace que la relación de los dos con la tierra sea de amor fraternal.

Bajé por espacio y aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era del descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arribo como la flecha
este mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Patria y madre que me dieron.

(Mistral, 1997: 37)

Paralelamente guía y guiada, la mujer o el YLN construirá una ruta basada en el diálogo constante entre ella y el niño: “Qué año o qué día moriste / y por qué cruzas sonámbula / la casa, la huerta, el río / sin saberte sepultada?” (p. 40), lo que no permite que se establezca una condición de sumisión o clivaje entre los personajes.

Al mismo tiempo hay una intencionalidad que se traduce muy bien en el poema “Canto”, que integra la cuarta parte de la epopeya y que nos

muestra que la mujer-guía pone su propia memoria al servicio del niño-ciervo, como cuando se dispone a contarle ligeros cuentos:

Cuando me pongo a cantar
y no canto recordando,
sino que canto así, vuelta
tan sólo a lo venidero,
yo veo los montes míos
y respiro su ancho viento.
Cuando es que el camino va
lleno de niños parleros
que pasan tarareando
lo más viejo y lo más nuevo,
con semblantes y con voces
que los dicen placenteros,
yo veo una tierra donde
tienen huerto los huerteros.

[...]

Me gustan los ademanes
y los gestos de mi gente,
el bien volear el trigo
y el abajar el ciruelo,
el regodar la frutilla
y cogérsela con tiento.
Me duelen las podas duras
del parrón que vi pequeño,
el oír caer el trigo
recto y con un tarareo.
Pero lo que más me gusta
es ver subir los renuevos.

(pp. 113-114)

Esta estructura dialógica que impregna la narración amplía el espacio para el doble reconocimiento entre la mujer-guía, llamada por el niño “Mama”, y el niño-ciervo. Este diálogo establece una construcción de identidad que apunta al sujeto cultural híbrido. Pese a la aceptación de las diferencias —mujer y niño tienen allí funciones y

personalidades distintas—, hay un marcado tono conciliatorio en el poema: el “yo” y el “otro” se unifican cada vez más. Acerca del diálogo y la presupuesta fusión entre los dos (o los tres, mujer, niño y ciervo) caminantes, Carrasco opina:

CR: Una vez que funde “hablante y personaje en un mismo ser”, es posible leer *Poema de Chile* como un doble caminar por la construcción de la identidad: una subjetiva, personal y la otra, colectiva, nacional. En el primer caso, ¿tendrían las preguntas del niño la función de un *alter ego*? Y, en el segundo caso, ¿tendrían las respuestas de la maestra la función de presentar y ordenar el pensamiento racional y justo? De ser así, ¿“Hallazgo” podría referirse a un doble proceso de auto y heterodescubrimiento?

IC: Me parece muy hermosa y muy profunda tu expresión “un doble caminar por la construcción de la identidad”. Y creo que tienes razón. En el primer caso, efectivamente el niño es el interlocutor de la madre, la manifestación de otro yo, que puede ser el de ella misma, pero también del otro, del niño que quiere saber y ser educado, del alumno, del hijo. Por eso pregunta tanto, porque busca el saber y el cariño, el afecto de la mujer. Y las respuestas de la madre en su condición de maestra son el conocimiento de la mujer, de la cultura femenina de su país, la sabiduría de la vida transmitida por la larga y oculta tradición femenina.

Otra cuestión que surge en una obra como *Poema de Chile* es la intencionalidad feminista. Gabriela Mistral se hizo famosa por su compromiso social. En el libro *Tierra, indio, mujer*, por ejemplo, son diversas las alusiones a textos de la escritora que versan sobre la opresión de las mujeres y los condicionamientos culturales que deben ser transgredidos. La cuestión de la educación, el valor de las experiencias humanas-existenciales inherentes al universo de vida de las mujeres, en sus semejanzas y diferencias, pueden indicar una intencionalidad feminista en el poema. El propio tránsito del YLN por la geografía chilena señala esto. Así lo afirma Carrasco:

CR: La mujer Gabriela Mistral siempre estuvo involucrada en las cuestiones sociales y femeninas. Hay, incluso, diversas publicaciones de contenido feminista. En su opinión, ¿cuáles fueron las participaciones feministas de mayor relieve de Mistral?

IC: Pienso que la actuación feminista de mayor relieve en el campo social de Gabriela Mistral fue la promoción de una educación propia de las mujeres, separada de la educación común para niños y niñas que predominaba en su tiempo, de orientación obviamente

androcéntrica. Y en un ámbito más general, fue el hecho de haber escrito y actuado siempre como una mujer, sin sentirse “apocada” o agresiva por el hecho de serlo, por no haber negado nunca su condición de mujer, ni en relación a los hombres ni a las mujeres ni a los niños, la naturaleza o Dios.

Si en *Poema de Chile* es inequívoca la presencia de aspectos épicos que permiten y legitiman su integración en la tradición épica chilena (al lado de Pablo Neruda), conviene destacar particularmente el poema “Reparto de tierra”, en el cual el YLN menciona la figura de Ercilla, configurando así un momento donde la perspectiva épica es nítidamente referenciada. La materia épica evoca también el perfil heroico del pueblo chileno y de la poesía, así como la necesidad de reanudación con los propios orígenes:

Aún vivimos en el trance
del torpe olvido y el gran silencio,
entraña nuestra, rostros de bronce,
rescoldo del antiguo fuego,
olvidados como niños
y absurdos como los ciegos.

Aguardad y perdonadnos.
Viene otro hombre, otro tiempo.
Despierta Cautín, espera Valdivia,
del despojo regresaremos
y de los promete-mundos
y de los don Mañana-lo-haremos.

El chileno tiene brazo
rudo y labio silencioso.
Espera a rumiar tu Ercilla,
indio que mascas recuerdos
allí en tu selva madrina.
Dios no ha cerrado sus ojos,
Cristo te mira y no ha muerto.

Yo te escribo estas estrofas
llevada por su alegría.
Mientras te hablo mira, mira,

reparten tierras y huertas.
¡Oye los gritos, los “vivas”
el alboroto, la fiesta!

¿Te das cuenta? ¡Entiende, mira!
Es que reparten la tierra
a los Juanes, a los Pedros.
¡Ve correr a las mujeres!

(pp. 199-200)

Toda esta configuración nos lleva a percibir que Mistral piensa en un nuevo Chile, una nueva tierra que sepa mirarse a sí misma. Así, el heroísmo construido por *Poema de Chile* es inventivo y original, porque explora la relación entre historia y mito, lo femenino y lo masculino, desde una perspectiva distinta de lo que, en general, aparece en las epopeyas.

Acerca del heroísmo épico en *Poema de Chile*

El sujeto épico es, desde los orígenes épicos clásicos hasta las formas posmodernas, un “ser en acción”, y, por esa acción, gana un valor sociosimbólico. El héroe épico representa la inscripción histórica y existencial del ser humano que logró realizar un “camino” en el mundo, integrando a ese caminar una experiencia mítica que potencia el valor simbólico de la caminata. El “viaje” para el sujeto épico se hace, por lo tanto, simultáneamente, metonimia y metáfora de la trayectoria del ser humano por el mundo. La necesidad cultural de registrar este enfrentamiento de la vida, en su doble dimensión mítico-histórica, generó y continúa generando diversos poemas épicos, de las más diversas nacionalidades, cuyo valor simbólico parece haber ganado nueva importancia e impulso en función del hibridismo cultural que caracteriza nuestros tiempos. Pero, no cabe duda de que el nuevo rostro del sujeto épico es también deudor de las innovaciones modernistas, tal es el caso en *Poema de Chile*, que alberga a un sujeto épico distinto y

representativo de las nuevas realidades que la transformación del mundo ha provocado.

En el caso del sujeto épico, hay que subrayar que su movilidad, relacionada principalmente con las imágenes arquetípicas del expansionismo, predestinación, superación y fundación, se vincula directamente a la experiencia de un nomadismo, cuya fuerza simbólica en Occidente, tiene sus raíces en la experiencia medieval; aunque obviamente, desde el inicio, el nomadismo se ha constituido como una práctica inherente a la propia evolución humana. Sobre este aspecto apunta Michel Maffesoli:

[...] o nomadismo não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade. O que o move é coisa totalmente diferente: o desejo de evasão. É uma espécie de “pulsão migratória” incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade. A confrontação com o exterior, com o estranho e o estrangeiro é exatamente o que permite ao indivíduo medieval viver essa pluralidade estrutural que cada um tem adormecida dentro de si. Um tal nomadismo, claro, não corresponde ao conjunto da população, mas, vivido, de modo paroxístico por alguns, alimenta um imaginário coletivo global (Maffesoli, 2001: 51).¹¹

Una de las principales características del heroísmo épico es la doble presencia del héroe en los planes histórico y mítico. Como un sujeto nómade, el héroe épico puede vivir el contacto con lo nuevo y después hacerse portavoz de sus experiencias para transmitir las a la colectividad.

Un aspecto interesante en *Poema de Chile*, que hemos destacado hace poco, es el doble carácter del YLN, la mujer-guía, que al mismo tiempo que enseña, aprende. Este intercambio de conocimientos nos hace pensar en el arquetipo de Jung, la “vieja sabia” que funde la sabiduría de la mujer-guía y la del niño en una sola voz chilena. El expansionismo, en este caso, no tiene carácter bélico, sino educativo, es un “agrandamiento de horizontes”.

Sin embargo, también la figura del niño posee un carácter mítico o dual, pues hay pasajes en los que se confunde el niño con el ciervo, componiendo el niño-ciervo, y, en otros, parece marcarse una individualidad, lo que hace del ciervo un tercer elemento. Carrasco opina al respecto:

CR: ¿El niño y el ciervo o el niño-ciervo? ¿Uno o dos? ¿Cuál es el valor simbólico de ese misterio? ¿Cómo suele la crítica chilena tratar ese aspecto del poema?

IC: Esta pareja o este personaje dual constituye uno de los enigmas del *Poema de Chile*. Pienso que para entender bien su simbolismo habría que recordar un artículo de Mistral, “Menos cóndor y más huemul”; estos dos seres animales representan en el escudo chileno dos características del carácter chileno, en cierta medida contrapuestos: el primero es el reino de la fuerza, de la violencia, de la sangre, mientras que el otro el orden de la gracia, de la espiritualidad, de la ternura. Y Gabriela piensa que para el desarrollo de las personas es necesario que predomine el huemul sobre el cóndor. Creo que esto lo enfatiza con la sinergia entre la suavidad, la flexibilidad y la liviandad del huemul y la inocencia, la humanidad y la afectividad del niño indígena. De modo que pueden ser dos en algunos momentos, pero en otros uno solo, puesto que reúnen las cualidades de ambos en un mismo ámbito de significación. Ahora, si pensamos que con la madre los personajes son tres, se reconoce de inmediato el simbolismo de la Trinidad, que es la alegoría de la comunidad humana, del amor, de la fraternidad.

La interesante observación de Carrasco exalta los posibles desdoblamientos míticos de la obra. Al transgredir convenciones, como dar mayor énfasis cultural al ciervo en lugar del cóndor, colocar a una mujer y un niño caminando por el territorio chileno a merced de las intemperies y acercar simbologías culturales diversas, Mistral abre la significación poemática a lecturas diversas, como las que Carrasco sugiere. La mujer-guía simboliza en este caso al Espíritu Santo (esplendor), por asumir la función de orientar el viaje, de modo circular, hacia un retorno a la espiritualidad; el ciervo como símbolo de la delicadeza, ternura y espiritualidad, sería el Padre (abundancia), la creación que unifica; Y el niño, el Hijo (arrebatación), que, aprendiendo a amar a su país y a su gente, se derrama en amor. En función de estos desdoblamientos, si la mujer-guía, desde el inicio de la narración, asume una identidad épica heroica, también el niño gana identidad heroica, ya que, tal cual su guía, posee, en el poema, una constitución mítico-histórica.

En el marco de la configuración mítico-simbólica de la narrativa épica mistraliana, Carrasco ha manifestado:

CR: El mito de Orfeo, el mito de la tierra madre [...] ¿de cuántos mitos el *Poema de Chile* está compuesto?

IC: Como los grandes investigadores y críticos de su poesía creen (especialmente Von dem Bussche, Montes y Goic), Mistral no sólo asumió los mitos fundamentales de la cultura europea y americana, sino que también inventó sus mitos personales. El *Poema de Chile*, efectivamente, es un poema tejido no sólo con el mito de Orfeo (inverso), el mito de la tierra madre (“la Gea”, como ella escribe), sino también de las ansias (almas de algunos muertos que caminan por la tierra en busca de un reposo definitivo sin poder pasar al ámbito de lo sagrado o que deben pagar alguna deuda), el Padre Cobre, el Padre Desierto, el Padre Aconcagua, la Madre Sal [...]. El mundo al que remite este poema es el de la religiosidad popular de Chile y de América, un mundo lleno de presencia de lo sobrenatural, en el que se manifiesta lo sagrado a través de una enorme variedad de modalidades y de seres. Por eso, cuando el niño le pregunta quién habla cuando cree que él duerme, la madre Gabriela le responde que todos están vivos (animales, elementos naturales como la hierba y el viento) y ella lo responde en vivo.

Sobre la posible existencia de intenciones épicas de Mistral en *Poema de Chile*, Carrasco sostiene:

IC: Creo que sí. Gabriela Mistral estuvo durante más de veinte de sus últimos años escribiendo este extenso poema como un modo de recuperar a su país, virtualmente, a través de la poesía, mientras vivía en el extranjero. Según el testimonio de Doris Dana, que aparece en el prólogo de la primera edición del *Poema de Chile*, de 1967, cada vez que encontraba a algún chileno, le preguntaba cosas muy específicas sobre árboles, animales, plantas, flores, en fin. Lo mismo hacía a través de sus cartas, pedía descripciones de seres naturales u objetos, explicaciones de problemas sociales, etc., en una especie de afán de incluir todo Chile en su poema.

A partir de las consideraciones de Carrasco, pensamos analizar hasta qué punto la narrativa épica chilena, tan bélica en *La Araucana* (1569, de Ercilla y Zúñiga), podría haber sido suplantada, en términos de formación cultural, por *Poema de Chile*, mientras que *Canto general*, de Neruda, tiene dimensiones más continentales. Así, buscamos saber qué similitudes y diferencias entre las obras de Mistral y Ercilla podrían ser establecidas:

IC: A vuelo de pájaro, creo que lo común es el amor a esta tierra chilena, la aguda percepción de su naturaleza y la idiosincracia de sus gentes, el respeto y el elogio de los indígenas, la presencia inquietante y definida del sujeto de la narración poética en su relato, su condición de poema épico versificado y estructurado según la retórica de su época y quizás su importancia para la construcción y refuerzo de los mitos nacionales. Las

principales diferencias podrían ser que *La Araucana* es un poema bélico que sin embargo sufre con la guerra; que presenta un protagonista colectivo donde predomina lo masculino (los héroes individuales son guerreros varones preferentemente); que las voces que se escuchan son mayoritariamente masculinas, siendo las femeninas la excepción; que está concentrado en la narración y la descripción de sucesos variados; y que constituye un gesto de reverencia al poder imperial, a pesar de ciertas discretas críticas, mientras que el Poema de Chile es un poema de amor (a la tierra, a la niñez, a Dios, a la memoria, a la naturaleza, al acto de caminar); que su protagonista es una mujer, personalizada y referida a un correlato biográfico-mítico; que las voces del texto son predominantemente femeninas, ya que el niño varón apenas habla para preguntar o comentar; que está concentrado en la narración de un hecho único, el viaje, que incluye las descripciones de aspectos parciales; y que constituye la valoración de la libertad y la independencia de los seres humanos, el respeto por la pluralidad étnica y la relación fraterna, solidaria y amable entre los humanos, los animales, la naturaleza y lo sagrado.

Como el propio Carrasco refiere, *Poema de Chile* es un “poema de amor”, con una protagonista mujer, o sea, una heroína épica, que establece con su tierra una relación no bélica, pero sostenida por el deseo de valoración de la identidad y la libertad chilenas. Y esto es, por supuesto, una nueva forma de tratar la categoría de heroísmo épico.

Conclusión

Es interesante observar que Gabriela Mistral toma la imagen mítica de la Madre-Tierra exenta de condicionamientos culturales, para agregarle significaciones extraídas del “experimentar la Tierra”, no en un proceso de “penetración” o “fecundación”, de orden sexual o erótico. Por el contrario, la relación con la tierra es amorosa, fraterna, e incluye, naturalmente, el elemento masculino presente en títulos como, por ejemplo, “Padre-Desierto”, “Padre Cobre” y “Padre Aconcagua”.

En varias ocasiones, durante el camino, mujer y niño beben las aguas que la tierra chilena les ofrece para aplacar la sed y estimular el proseguimiento del viaje. Los elementos de la tierra —frutas, vegetales, metales, etc.— aparecen cargados de simbología, así como las estaciones y los períodos del día y de la noche. Así, en el recorrido, el YLN presenta al niño los cactus, las hierbas, los metales, los aromas, las

flores, las montañas, las huertas, las constelaciones, los pueblos y las gentes.

Aunque el presente análisis se queda muy por debajo del potencial multisignificativo de *Poema de Chile*, creemos haber aclarado, principalmente por el respaldo obtenido de los testimonios críticos de Carrasco, la propiedad singular de *Poema de Chile* en su voluntad de “escribir la nación chilena”, abandonando el tono bélico a favor de una fraternidad consolidada por el conocimiento lúdico de la intimidad de una “Madre-Tierra” socializada, que agrega lo femenino y lo masculino del pueblo chileno.

Concluyendo, *Poema de Chile* presenta un heroísmo mítico colectivo, cuyas figuras emblemáticas son la mujer-guía y el niño-ciervo, que siguen un recorrido circular —en el cual a cada aspecto del plano geográfico y cultural del país se añade un valor simbólico que proyecta ese espacio en el maravilloso— realizando hechos aventureros. Con una división inventiva, con función espacial o geográfica, *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral, es un doble caminar por la construcción de la identidad de la nación.

Bibliografía

- Campbell, Joseph y Moyers, Bill (2001). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.
- Carrasco, Iván (1977). El mito de Orfeo y el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 9-10: 21-40.
- Carrasco, Iván (2000). *Poema de Chile*: un texto pedagógico. *Revista Chilena de Literatura*, abril: 117-125. Santiago, Universidad de Chile.
- Carvalho, Ronald de (2001). *Toda a América*. Río de Janeiro: Razão Cultural.
- Chevalier, Jean y Gheerbrandt, Alain (2009). *Dicionário de símbolos*, 24 ed. Río de Janeiro: José Olympio.
- Gullar, Ferreira (1976). *Poema sujo*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lima, Jorge de (1974). *Invenção de Orfeu*. Río de Janeiro: Aguilar.
- Maffesoli, Michel (2001). *Sobre o nomadismo. Vagabundagens pós-modernas*. Río de Janeiro: Record.

Mistral, Gabriela (1997). *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitária,

Ramalho, Christina (2004). *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*. Tesis de doctorado en Ciencia de la Literatura. Universidad Federal de Río de Janeiro.

Ribeiro, Darcy (1977). *As Américas e a civilização. Estudos de antropologia da civilização*. Petrópolis: Vozes.

Sant'Anna, Affonso Romano de (1978). *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*. Río de Janeiro: Summus Editorial.

¹ “Pero si usted piensa en nosotros como venidos de la tierra, no como habiendo sido arrojados aquí, de alguna parte, verá que somos la tierra, somos la conciencia de la tierra. Estos son los ojos de la tierra, y esta es la voz de la tierra” (todas las traducciones son mías).

² Según Darcy Ribeiro, los diaguitas y los atacameños “vivían en la orilla del desierto de Atacama concentrándose principalmente en aldeas o en comunidades de pescadores de la costa. Son más conocidos por la investigación arqueológica que por la documentación histórica porque entraron rápidamente en colapso frente a la invasión española” (Ribeiro, 1977: 382).

³ Categoría de enunciación épica. Más adelante YLN.

⁴ “Dando un salto en el tiempo, se puede ver que algunas sociedades van a asumir, muy concretamente, esa ‘pulsión migratoria’ y hacer de ella, de modo totalmente consciente, el fundamento de su ser-conjunto. Así es con Portugal, cuyo vasto imperio testimonia al espíritu aventurero. Mirando al océano, Portugal siempre fue atraído por el lejano. Luis de Camões, el poeta portugués por excelencia canta en *Los Lusíadas* la importancia del caminar errático por el mundo vasto y la función dinámica de la explotación. Afirma, así, que el ‘genio del pueblo en esto encuentra su realización’”.

⁵ “Simbólicamente, la tierra se opone al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; la oscuridad a la luz; Ying al yang; tamas (la tendencia descendente) a Sttva (la tendencia ascendente); la densidad, la fijación y la condensación (Abu Ya'Qub Sejestani) a la naturaleza sutil, volátil, a la disolución. Según el I-Ching, ‘la tierra es el hexagrama k'uen, la perfección pasiva, recibiendo la acción como principio activo, K'ien. Ella sostiene, mientras que el cielo cubre. Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero la tierra está completamente sumisa al principio activo del cielo’”.

⁶ “El animal hembra tiene la naturaleza de la tierra. Positivamente, sus virtudes son dulzura y sumisión, firmeza tranquila y duradera. La tierra fértil y la mujer son frecuentemente comparadas en la literatura: surcos sembrados, el labrar y la penetración sexual, parto y cosecha, trabajo agrícola y acto generador, cosecha de los frutos y la lactancia, el hierro del arado y el falo del hombre”.

⁷ En Brasil, por ejemplo, observamos este tratamiento en epopeyas como *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima; *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar; *A Grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978), de Affonso Romano de Sant'Anna; entre otras.

⁸ El poema fue publicado en 1967, a diez años de la muerte de su autora.

⁹ “Entrevista de Christina Ramalho a Iván Carrasco”, *Documentos lingüísticos y literarios*, 2001-2002: 24-25, 83-88.

¹⁰ “[...] los chilenos constituyen un Pueblo Nuevo, fruto del mestizaje del español con el indígena. Su matriz es la india araucana, apresada y prendida por el español. Los mestizos originados de estos cruces, absorbiendo, a su vez, más sangre indígena por el matrimonio mestizo-indígena, es que plasmaron el patrimonio genético fundamental del pueblo chileno. [...]

Chile jamás recibió contingentes europeos en proporción tan ponderable, que permitiera absorber tamaño contenido genético indígena o soterrarlo socialmente, en la condición de casta inferior, bajo el signo de la migración. El mestizaje se operó continuamente durante todo el período colonial entre el pueblo indígena y la minoría hispánica, simultáneamente con un sistema de integración sociocultural que, liberando el mestizo de la esclavitud o de la servidumbre que pesaba sobre el indio, le permitía ascender por la españolización lingüística y religiosa”.

¹¹ “[...] el nomadismo no se determina únicamente por la necesidad económica, o la simple funcionalidad. Lo que lo mueve es algo totalmente diferente: el deseo de evasión. Es una especie de “pulsión migratoria” que incita a cambiar de lugar, de costumbre, de socios, y eso para realizar las diversas facetas de la personalidad. La confrontación con el exterior, lo extraño y el extranjero, es exactamente lo que permite al individuo medieval vivir esa pluralidad estructural que cada uno tiene adormecida dentro de sí. Un tal nomadismo, claro, no corresponde al conjunto de la población, pero, vivido, de modo paroxístico por algunos, alimenta un imaginario colectivo global”.

CAPÍTULO 14

Nueva vía: la voz femenina*

Ana Luísa Amaral

Ah, si pudiera conocerme conociendo las cosas.

Velho da Costa (1977)

Introducción

Comencemos con mi poema “Testamento”:

Testamento

Vou partir de avião
e o medo das alturas misturando comigo
faz-me tomar calmantes
e ter sonhos confusos

Se eu morrer
quero que a minha filha não se esqueça de mim
que alguém lhe cante mesmo com voz desafinada
e que lhe ofereçam fantasias
mais que um horário certo
ou uma cama bem feita

Dêem-lhe amor e ver
dentro das coisas
sonhar com sóis azuis e céus brilhantes
em vez de ensinarem contas de somar

e a descascar batatas

Preparem milha filha

para a vida

se u morrer de avião

e ficar despegada do meu corpo

e for átomo livre lá no céu

Que se lembrem de mim

a minha filha

e mais tarde que diga à sua filha

que eu voei lá no céu

e fui contentamento deslumbrado

ao ver na sua casa as contas de somar erradas

e as batatas no saco esquecidas

e íntegras

(Amaral, 2010: 46)¹

Este poema habla de genealogías, del paso del tiempo y el paso de testigos, del amor y la memoria. Y también de papas, como metáfora de un mundo y de la integridad. Este poema habla también de la esperanza en un futuro en el que la esfera doméstica no tenga que ser reservada a las mujeres, en el que se pueda vivir sin los roles sexuales expirados a la postre. Y del deseo de habitar en un lugar que no esté hecho de consonancias ni de disonancias tampoco. Consonancia significa armonía; pero también significa concordancia, consenso, aquiescencia. Disonancia significa desarmonía, pero también desobediencia, discordancia. Estos dos terrenos implican un alto precio: respetar reglas o resistirlas. Su resolución: una paradoja. Este poema sigue hablando de una época donde la materialidad de las papas y la materialidad de la poesía no tienen necesidad de excluirse en absoluto. Escrito alrededor de 1988, este poema aparece en mi primer libro, *Minha Senhora de Quê*, publicado en 1990, año durante el cual estuve de estancia en Estados Unidos, en la Universidad de Brown, con motivo de mi tesis doctoral sobre la poetisa estadounidense Emily Dickinson. Fue entonces cuando comencé a reflexionar sobre las teorías feministas. Hay otro poema del mismo período titulado “Metamorfosis”:

Metamorfoses

Faça-se luz
neste mundo profano
que é o meu gabinete
de trabalho:
numa despensa.

As outras dividiam-se
por sótãos,
eu movo-me em despensa
com presunto e arroz,
livros e detergentes.

Que a luz penetre
no meu sótão
mental
do espaço curto.

E as folhas de papel
que embalo docemente
transformem o presunto
em carruagem!

(Amaral, 2010: 35)

Es fácil detectar la referencia entre líneas (aunque esto sea más bien un ejercicio que sólo puedo hacer *a posteriori*) al clásico *The mad woman in the attic*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), un libro que fue esencial para mí en ese momento para pensar en la escritura de las mujeres y los feminismos. El tono subversivo del poema cruza el lenguaje bíblico con la fantasía infantil de los cuentos de hadas y la vida cotidiana, y termina con esta estrofa: “E as folhas de papel / que embalo docemente / transformem o presunto / em carruagem!”; tantas metáforas para aludir a la maternidad o a la locura.

En ese momento, en mi país, recién habían comenzado a surgir en el ámbito académico los estudios feministas, al principio tímidamente, vistos como un tema extraño y foráneo, todavía lejos de ser empleados

como una herramienta teórica común. La Revolución de Abril de 1974 había establecido la igualdad entre hombres y mujeres ante la ley, y con la nueva constitución se lograron avances significativos en cuestiones de género. Sin embargo, el espíritu de la ley siempre fue frustrado por la cruda realidad de los viejos hábitos. Cuando regresé de Estados Unidos a mediados de la década de 1990, las políticas derechistas comenzaban a tomar forma en Portugal. A cuarenta años después de nuestra revolución, vemos cómo se han debilitado gradualmente las áreas más sensibles y aparentemente menos útiles, como las artes, la cultura y la educación. Esto no es un fenómeno aislado, ya que lo mismo ocurre en muchos países de Europa y el mundo, profundamente amenazados por las estadísticas y prisioneros de un modelo económico feroz y neoliberal dominado por lo que se ha convenido en llamar “industrias financieras”, donde el capital tiene la prioridad sobre el trabajo. Los tiempos de hoy no reflejan la agonía de una dictadura, sino las primicias de la llegada de una dictadura de otro tipo, si tenemos en cuenta el hecho de que carecemos, en palabras de Amartya Sen, de aquello que constituye una verdadera democracia: no es solamente el voto, sino también la voz.

Comienzo con la idea de que la poesía puede ser un antídoto contra la fluctuación de las imágenes que se nos presentan hoy, en este mundo globalizado donde las diferencias parecen neutralizarse, pero donde la injusticia más profunda, el cinismo ante el sufrimiento y las desigualdades son cada vez más escandalosos. Y si la poesía pudiera ser un bastión de rectitud... Heredera de los tiempos, siempre es testiga de su lugar y su tiempo; se encarga de procesos que son “la forma humana de arraigarse, de ocupar cada uno su lugar en el mundo, al que todos venimos como extraños” (Arendt, 2004: 166). Y, siempre *hablando* desde una discrepancia entre la tradición y el *yo* que ahora *dice* y que entre todos rehacemos —porque los tiempos ya no son los mismos—, la poesía siempre apunta al otro, como lector, o lectora, en su línea de mira.

En ese vaivén entre escritura y lectura, la poesía, incluso si esta es lírica (y precisamente porque es lírica, recibe la ayuda de la forma más elocuente de expresión que es el silencio, quintaesencia de la resistencia), sigue cumpliendo la obligación ética más profunda

atreviéndose a ser una suerte de “obligación moral hacia aquellos que hemos silenciado” (Levi, 2008: 84), un territorio textual poblado con personas en sus adentros. La poesía nunca ha estado fuera del mundo.

Las mujeres, amordazadas por la tradición poética y las costumbres, necesitan “robar la palabra”, como lo ha dicho Rachel Blau Duplessis (1990). Esto es de lo que hablan, pienso, algunos poemas de uno de mis libros, *A Gênese do Amor* (2005), cuya parte central está compuesta por diálogos entre las grandes figuras de la historia de la literatura que cantan al amor (Camões, Dante o Petrarca), y que han hecho de mujeres sus musas, confiscándoles sus voces. En el caso de Camões, una de las figuras femeninas en su lírica es Natércia y, según la historia, Catarina (o Caterina) —según su verdadero nombre—, la dama amada por Camões, ella era casada, y por lo tanto, inaccesible. Natércia sería el anagrama, creado por Camões, de Catarina. Este anagrama se convierte en el cuerpo textual femenino hecho musa. En los dos poemas siguientes, las musas se convierten en actores sociales de su destino, desafiando la condición que las redujo a un cuerpo o si no a un nombre sin cuerpo, hecho sólo de papel, en suma “materia de la palabra”. O, mejor dicho, la mujer es representada por un nombre (aunque sin cuerpo), o como un cuerpo, pero sin nombre:

Natércia fala a Catarina

Nunca eu por inteiro,
embora a meio,
assim me és:

tu, corpo, de verdade,
eu, na verdade:

nada

Musa, se o for sequer,
ou coisa amada
que se deseja em verso,
mas não more

Desejo a norte
que tu podes ter,

porque podes ser carne
e sangue, e pele

Eu sou só essa
que sonhou aquele
que entre sonhos
e versos
me sonhou

Reúne-te comigo,
mina amiga,
mina metade
que desejo inteira

E aos teres o dom da fala,
diz-lhe a ele
que eu anseio por ser
o que tu és

Sem desejar ser tu:
inominada

(Amaral, 2010: 473)

En este poema, Natércia (la que es hecha de puro lenguaje) se desdobra en la otra quien tiene un cuerpo, pero cuyo nombre ha sido confiscado. Ella le habla sobre la trágica condición de la ausencia en las mujeres con una afinidad poética y social, es decir, política. Pero hay otro poema donde “ella”, Natércia, también dialoga con otra de las musas principales de la tradición poética occidental, la Laura de Petrarca, a la que también se ofrece una voz:

Diálogo entre Natércia e Laura

—De ti herdei
a feroz tradição
de ser cantada,

de não ser voz,
mas antes coisa amada
não amadora
a transformar-se em coisa

Nunca te dei a mão:
a ele, sim,
cantou-a ele, em rima
mais cuidada

Tu nunca me tocaste:
ele ansiou-te,
na rima que falou
e outros ouviram

—E fomos sonho
dos que nos sonharam
e disseram de nós o que aprouvera
aos mais suaves ríos
e às colinas

—E porque não existes,
mina amiga,
tal como eu sou a dúvida do sonho,
a matéria insensata
da palavra,
a coisa já cantada,

a unir-nos somente:
o destino comum
de sermos nada,

—Sendo, no verso,
feminina gente

(Amaral, 2010: 474)

Quisiera (y no sólo yo, estoy segura) que no hubiera una “clase femenina” sino solamente “gente”, idea que retomaré al final del ensayo. La cuestión esencial es que las cosas no son así, como sabemos. Basta pensar en lo que el filósofo Schopenhauer escribió en 1851, en *Ensayo sobre las mujeres*:

Las leyes que rigen el matrimonio en Europa colocan a la mujer en las mismas condiciones que los hombres, [...], puesto que las leyes han concedido a éstas los mismos derechos, hubieran tenido también que conferirles una razón viril [...]. Las mujeres no poseen el

sentimiento de la música, ni de la poesía y las artes plásticas; en ellas sólo hay afectación encaminada hacia su deseo de agradar (Shopenhauer, 1993).

¿Estas afirmaciones son escandalosas y únicas? Desafortunadamente no. Recuerdo las palabras del investigador Tim Hunt (Premio Nobel) en 2015, que apoyó la necesidad de laboratorios independientes para hombres y mujeres, con el argumento que ocurren tres cosas cada vez que hay “chicas” en el laboratorio: “Te enamoras de ellas, se enamoran de ti, y cuando las criticas, lloran”. El argumento de T. Hunt no es tan sólo sexista, sino homofóbico, como si la atracción homoerótica no fuera posible entre los hombres eruditos. Por lo tanto, si la poesía —o cualquier otra producción humana comprendida en lo abstracto— no discrimina, entonces la especialización, la ciencia, la estética, la teoría, las políticas editoriales, la reflexión poética, la recepción social, en fin, estas pueden ser una fuente de prejuicios; resulta de hecho que es de ideologías dominantes de lo que estamos hablando.

He abordado el género y el sexo. He hablado incluso de la “estructura patriarcal” donde siempre ha sido difícil para las mujeres articular la esfera de lo privado (o lo doméstico) con la cuestión de la creatividad y la pertenencia a una tradición. Otro de mis poemas parece ilustrar con creces la dificultad de *ser y escribirme mujer*, dificultad que se convierte en inspiración incluso para el poema:

Nem tágides, nem musas

Nem tágides nem musas:

só uma força que me vem de dentro,
de ponto de loucura, de poço
que me assusta,
seduzindo

Uma fonte de fios de água
finíssima
(raio de luar a mais
a secaria)

Nem rio nem lira
nem feminino grupo a transbordar:

só o que herdei em força não herdada,
em fonte onde o luar
não está

(Amaral, 2010: 88)

Las musas de las que nos ocupamos aquí no son cualesquiera musas. Son musas nacionales, portuguesas, las del Tajo, cantadas por Camões en *Los Lusíadas*, donde se les invoca: “¡Ninfas mías del Tajo, que habéis dado / a mi pluma un ingenio nuevo, ardiente!”, leemos al comienzo del Primer Canto. Luiza Neto Jorge tiene una gran secuencia titulada en portugués “19 recantos” (Jorge, 2001: 173-204), los diecinueve *re-cantos* (digámoslo *ad-hoc*), en los cuales ella no sólo *re-canta* ni *re-cuenta* la historia, sino que la hace cojear también: no se trata, como tantas veces se ha dicho, de diez cantos (como en *Los Lusíadas*) multiplicados por dos, en teoría 20, sino $10 \times 2 - 1$, resultando 19. “Recanto” también sugiere en portugués un espacio de meditación, al que se considera de menor importancia. Pero se trata del espacio asumido, y por lo tanto subvertido y apropiado como espacio para el habla.

En este sentido, el poema encapsula su propia historia —desviada, refractada—, porque es la historia del poema, pero ocupando esa zona porosa habitada por la vida. Subrayo el concepto de porosidad, o de permeabilidad (que no está lejos de lo que propone la teoría *queer*, con su afirmación de identidades en tránsito constante), vinculándola a la poesía, a la vida, a otras “músicas”, como papas o cuerpos. Esta es la razón por la cual la condición humana debería trascender el género, el sexo y las sexualidades, y no estar socialmente sometida a procesos culturales de desigualdad y discriminación. Esa condición humana es la de la precariedad (en el sentido que Judith Butler la define en sus obras *Bodies that matter: on the discursive limit of sex* [1993], o en *Precarious life: the powers of mourning and violence* [2004]), como categoría ontológica y existencial, en relación con la fragilidad y la indiscutible vulnerabilidad de la vida.

Sin embargo, ¿podemos hablar o no de “escritura femenina”? María Teresa Horta, una poetisa amiga que rompió los cánones de su tiempo, diría que sí. En cuanto a mí, no tengo una respuesta tajante. Sólo puedo reflexionar en esta cuestión desde una perspectiva sociocultural. Y en

este caso, no vacilo en decir que las mujeres son las que llegaron de últimas al canon de la literatura (con mayor razón al canon poético — excluyo a Safo, porque esto nos llevaría a un tema para otra discusión —), que sus voces han sido, a lo largo de los siglos, silenciadas o reducidas al silencio, o si no también no escuchadas. Recuerdo el famoso lamento de Elizabeth Barrett Browning: “Miro a mi alrededor en busca de antepasados y no encuentro ninguno”. Browning escribió “antepasados”, pero ella podría haber escrito “madres”, ya que su lamento era sobre la ausencia de inclusión en la tradición literaria.

Además de este tema relacionado con la recepción por parte de los lectores (o, cabría decir, por la crítica, dos entes que considero diferentes) sobre el sexo y el género, quisiera detenerme brevemente en la cuestión de las sexualidades. No puedo dejar de pensar en la reflexión de Anna Klobucka (incluso en su libro *Formato Mulher* [2009]) sobre cómo las sexualidades no normativas en Portugal son, de cierta manera, o ignoradas, o si no leídas al revés.

Tengo un poema titulado “Un poco de Goya: carta a mi hija” (Amaral, 2010: 357). Este poema dialoga con el de Jorge de Sena, “Carta a mis hijos sobre los escuadrones de ejecución de Goya”. Los poemas entretejen una relación con la famosa pintura de Goya. Ahora bien, al publicar este poema, en el que digo “formas de amar todas diferentes”, temía que la crítica no detectara lo que me resultaba tan obvio: la denuncia de lo que Adrienne Rich llamada “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1986). Cito a este respecto un pasaje de otro de mis poemas, “Vozes”:

Vozes

Eterno é este instante, o dia claro,
as cores das casas desenhadas em aguada rasa,
castanhos e vermelhos quase em declive,
as janelas limpíssimas, de vidros muito honestos.
Este instante que foi e já não é, mal pousei a caneta
no papel: eterno

Sonhei contigo, acordei a pensar
que ainda eras, como é esta janela,

como o corpo obedece a este vento quente, e é ágil,
mas tudo: tão confuso como são os sonhos

Agora, neste instante, recordo a sensação
de estares, o toque.

Não distingo os contornos do meu sonho, não sei
se era uma casa, ou um pedaço de ar.

A memória limpíssima é de ti
e cobriu tudo, e trouxe azul e sol a esta praça
onde me sento, organizada a esquadro,
como as casas

E agora, o teu andar
acabou de passar mesmo ao meu lado, igual,
e agora multiplica-se nas mesas e cadeiras
que cobrem rua e praça,
e eu vejo-te no vidro à minha frente,
mais real que este instante, e se Bruegel te visse
pintava-te, exatíssima e aqui.
E serias: mais perto de um eterno

(Eu, que nada sei, só o fulgor do breve,
eu dava-te palavras —)

(Amaral, 2011: 116-117)

Fue Eduardo Lourenço quien presentó este libro. Incluso leyó este poema en voz alta. Y una vez más, la cuestión de la homoafectividad no fue abordada, ni el hecho de que la relación se establezca entre un yo femenino y una musa femenina. Tampoco se hizo referencia a la concordancia entre lo “femenino” —como construcción poética y musa— y el sujeto empírico —una mujer— (cosa que nunca ha parecido plantear problema alguno de tanto haberse entronizado la concordancia entre la enunciación femenina y el sexo del poeta). Pero ¿deberíamos habernos referido a eso? Me pregunto.

He escrito una novela llamada *Ara* (2014), que no es una novela en el sentido tradicional ya que mezcla poesía y ficción. En uno de los capítulos de esta novela, llamado “Divergencias a dos voces”, una de las voces dice:

Voz 2: [...] Deixa que venham os anjos, deixa que caiam espadas. Mas termina o disfarce e enche de palavras com sentido o que se fez amor. O paraíso abriu-se e ela lá está. [...] Como sombra chinesa, o seu corpo projeta-se no espaço, entre papel, caneta, o teu amor e a discrepância que as duas cantamos: tu, voz primeira e eu, voz secundária, mas igual a ti. Mais que sombra chinesa: ela é real.

Recorda o que quiseses. Canta montanhas, canta o seu corpo, agora sem fingir. Que dilúvios se instalem e relâmpagos encham de temor as letras recriadas. Um novo paraíso. Oferece-lhe palavras (as mais belas), rodeia-lhe a cintura de frases mais brilhantes que constelações, e nos seus olhos deposita imagens: as melhores.

Sem esqueceres o decoro da palavra no indecoro do que vais ouvir, cria nova inocência no antigo saber de corpos que se dão e no prazer da escrita que és capaz. Deixa que venham anjos, deixa que caiam espadas. Mas termina o disfarce e enche de palavras com sentido o que se fez (o que se faz) amor.

Voz 1: E eu sei exatamente como começar (Amaral, 2016: 27).

La “nueva voz de clase” simplemente refleja la necesidad de hablar y amar en una nueva *lengua*, al tiempo que es consciente de que este movimiento tendrá que surgir desde el lenguaje ya existente, haciéndola explotar si es necesario; sabiendo que, como dice Adrienne Rich en otro poema, “es el lenguaje del opresor, / y sin embargo, lo necesito para hablar contigo” (Rich, 1984: 117). Podríamos hablar en otro foro sobre cómo la crítica se ha ocupado de esta novela, que, si bien recibió el Premio PEN por Narrativa, la dimensión homoafectiva de este texto fue borrada prácticamente. Pero hoy, después de veinticinco años de publicación de mi primer libro, me pregunto si, *textualmente*, ese gesto de resistencia no es absolutamente necesario; es un intento de ordenar un mundo marcado por las iniquidades, los abusos y las violencias, el de inscribir ese gesto en nuestro tiempo. Básicamente, me pregunto si no es fundamental tener en cuenta las relaciones que se pueden establecer entre la idea de resistencia política (social, cultural, ideológica) y, por otro lado, la construcción (literaria, lingüística, formal) de una “poética de la resistencia” —o bien al hacer poesía, hacer política—. Tal vez por eso, casi al final de esta novela, en el capítulo titulado “En nueva voz de gente”, hay dos fragmentos que en mi opinión parecen resumir todo el libro:

Vergonha: a fome nas crianças, a fome desenhada, onnipresente. Crianças que nem pão, ou gesto, ou um olhar qualquer. Vergonha de haver fome. De olhar fome. Vergonha: só o ver, como estas coisas. A violência de ver, sem mãos para mudar. Essa, a vergonha.

Vergonha: amor ausente e lacerado, obrigações de carne e cama, obrigações do resto. Vergonha esse chocar de carne contra carne, em moderna invenção — que nem de carne é feita, mas de fórmula exata.

Vergonha: destruir e conquistar sobre terreno alheio. Vergonha é o silêncio, a sério de vazio. A quem pertence o mundo? Vergonha é não te amar. Vergonha era fingir que não pertences.

[...] Quando voltei do sol, reconheci: vergonha o pertencer, sem querer a outro corpo. Vergonha é consentir.

[...] Vergonha é não amar. [...] (Amaral, 2016: 67-68).

Así he llegado finalmente a la cuestión de las sexualidades. ¿Qué tan importante es asumir, *en el título*, dicha dimensión de la sexualidad y el amor heteronormativos, junto con la dimensión sexual? ¿Qué relevancia tiene, desde el punto de vista de la visibilidad? O también, ¿no puede el territorio del lenguaje ser una trinchera de la militancia política? Como lo dije líneas arriba sobre la existencia real de una “escritura femenina”, no tengo respuestas definitivas. Sólomente tengo las preguntas que he compartido aquí, a partir de mi propia experiencia como poetisa, tratando de mostrar cómo, para mí, papas y poesía no son separables, así como memoria y futuro, o “las formas de amar, todas diferentes” —todas pudiendo ser una forma de hablar sobre política y, por lo tanto, sobre la vida.

La poesía y la literatura, tal cual las entiendo, tienen esa profunda obligación para con aquellos que no tienen voz. Ellas pueden, en este sentido, fortalecer una ética y una poética del afecto, conectarnos con las cosas y con los demás: pueden *movernos*, en ambos sentidos del término.

Concluyo así con un poema de mi libro *Escuro*, donde creo que el horror de vivir en un mundo de abuso y violencia comercia con la emoción del recuerdo más puro. El poema se titula “Recuerdos de mayor pureza: o de fuego”. Si tiene un género o un sexo, no lo sé. Creo que pertenece a la gente. Solamente.

Das mais puras memórias: ou de lumes

Ontem à noite e antes de dormir,

a mais pura alegria

de um céu

no meio do sono a escorregar, solene
a emoção e a mais pura alegria
de um dia entre criança e quase grande

e era na aldeia,
acordar às seis e meia da manhã,
os olhos nas portadas de madeira, o som
que elas faziam ao abrir, as portadas
nu quarto que não era o meu, o cheiro
ausente em nome

mas era um cheiro
entre o mais fresco e a luz
a começar era o calor do verão,
a mais pura alegria

um céu tão cor de sangue
que ainda hoje, ainda ontem antes de dormir,
as lágrimas me chegam como então, e de repente,
o sol como um incêndio largo
e o cheiro as cores

Mas era estar ali, de pé, e jovem,
e a morte era tão longe,
e não havia mortos nem o seu desfile,
só os vivos, os risos, o cheiro
a luz

era a vida, e o poder de escolher,
ou assim o parecia:

a cama e as cascatas frescas dos lençóis
macios como estrangeiros chegando a país novo,
ou as portadas abertas de madeira
e o incêndio do céu

Foi isto ontem à noite,

esse esplendor no escuro e antes de dormir

...

Hoje, os jornais nesta manhã sem sol
falam de coisas tão brutais
e tão acesas, como povos sem nome, sem luz
a amanhecer-lhes cor e tempos,
de mortos não por vidas que passaram,
mas por vidas cortadas a violência de ser
em cima desta terra sobre outros mortos
mal lembrados ou nem sequer lembrados

E eu penso onde ela está, onde ela cabe,
essa pura alegria recordada
que me tomou o corredor do sono,
se deitou a meu lado ontem à noite

tomada novamente tornada movimento,
mercadoria bela para cesta de vime muito belo
como belo era o céu daquele dia

Onde cabe a alegria recordada
em frente do incêndio que vi ontem de noite?
onde as cores da alegria? o seu corte tão
nítido
como se fosse alimentado a átomo
explodindo
como fazer de tempo? como fingir de tempo?

...

E todavia os tempos coabitam
E o mesmo corredor dá-lhes espaço
e lume

(Amaral, 2014: 13-15)

Bibliografía

Amaral, Ana Luísa (2010). *Inversos. Poesia 1990-2010*. Lisboa: Dom Quixote.

- Amaral, Ana Luísa (2011). *Vozes*. Lisboa: Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa (2014). *Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim,
- Amaral, Ana Luísa (2016 [2014]). *Ara*. São Paulo: Iluminura.
- Arendt, Hannah (2004). *Responsabilidade e julgamento*. Edición e introducción de Bethânia Assy. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Londres: Routledge.
- Butler, Judith (2005). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. Nueva York: Fordham University Press.
- Duplessis, Rachel Blau (1990). *The pink guitar: writing as feminist practice*. Nueva York: Routledge.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan (1979). *The mad woman in the attic: the woman writer and the nineteenth century imagination*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Jorge, Luísa Neto (2001). *Poesia (1960-1989)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Levi, Primo (2008). *Os que sucumbem e os que se salvam*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- Rich, Adrienne (1984). *The fact of a doorway: poems selected and new 1950-1984*. Nueva York: W. W. Norton.
- Rich, Adrienne (1986 [1980]). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Blood, Bread and poetry, selected prose 1979-1985* (pp. 23-75). Nueva York: W. W. Norton.
- Shopenhauer, Arthur (1993 [1851]). *Sobre las mujeres. El amor, las mujeres y la muerte*. Trad. de Miguel Urquiola, prólogo y cronología de Dolores Castrillo. Madrid: Biblioteca EDAF.
- Velho da Costa, Maria (1977). *Casas pardas*. Lisboa: Moraes Editores.

⋮ Este ensayo fue escrito en el marco del Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339. Traducción del portugués de Rafael Zapata Dederle, doctorando en Ciencias del Lenguaje por la Universidad París Diderot, Laboratorio CLILLAC-ARP.

¹ Las referencias dadas a lo largo de este ensayo son las de los textos en lengua portuguesa.

Imposibles epopeyas. Una lectura de *Epopeias*, de Ana Luísa Amaral^{*}

Daniel Rodrigues

Introducción

Desde *Minha Senhora de Quê*,¹ publicado en 1990, Ana Luísa Amaral instaaura sin cesar un diálogo con la tradición y el canon poético. Este diálogo, como se verá a lo largo de este artículo, produce el efecto paradójico de confirmación y cuestionamiento de la tradición, ya que, como lo subraya Rosa Maria Martelo, “[esta] poesía dialoga hábilmente con el canon literario que lo ha excluido [el tema femenino] o, por lo menos, lo ha limitado a un papel secundario como un ‘tema menor’”² (Martelo, 1999: 231). Añade Martelo que la poesía de Ana Luísa Amaral nos obliga a aceptar “la deriva entre el centro y la periferia” (Martelo, 1999: 231).

Epopeias, el tercer volumen publicado por la poetisa portuguesa en 1994, debe su nombre a la quinta y última parte, “Epopeias de luz”. El poemario se estructura de tal manera que cada una de sus partes toma el título de uno de sus poemas. Las partes se enfocan, más o menos, en los temas tratados por el poema que configura el título de la obra. Al igual que uno de los poemas presta su nombre y eje temático a las partes constitutivas, “Epopeias de luz” permea todo el poemario con su nombre, homónimo de aquel género literario, el cual, más aún, aparece derivado en plural.

De hecho, “Epopeias de luz” comienza con los siguientes dos versos: “Queria um poema de epopeia / e luz” (Amaral, 2010: 187). Más allá del sinónimo de aventura y conquista, la épica como género literario literalmente se materializa, como lo revela claramente la expresión “de epopeya y luz”, la cual se traduce como “hecho de epopeya y luz”. Asimismo, esta materia no está al alcance del yo que la reclama para sí puesto que ella se manifiesta como la expresión de un deseo, o incluso como la de una imposibilidad, una expresión que se puede percibir en el verbo “quisiera”³.

En la primera parte de este artículo analizaremos la naturaleza de dicha materia. Acto seguido explicaré en la segunda parte la imposibilidad misma que dicha materia encierra.

Un poema “hecho” de epopeya y luz

“Epopéyas de luz” es un poema en tres partes que a su vez se articula alrededor de tres espacios. La primera parte presenta el decorado de la escena de enunciación; son las 2 p.m., estamos en un café:

Queria um poema de epopeia
e luz,
escrito às duas da tarde
e num café,
um espelho à minha esquerda,
[...].

(Amaral, 2010: 187)⁴

Desde el principio, la escena evoca el segundo espacio, el del deseo, dentro de un espejo del café. Estos dos espacios se fusionarán en la tercera parte tomando la forma de una cama a las cuatro de la madrugada.

El avance de la luz del día hacia la noche, desde la tarde hacia la noche profunda, nos invita a reconocer una de las primeras características de la materia. Aunque en los versos que abren el poema la luz y la materia están separadas, se puede notar en el espacio nocturno que la materia lleva en sí una fuente de luz. De hecho, en la

primera estrofa de la tercera parte, el yo evocará que es posible acceder a esa materia:

E porque não agora,
às quatro da manhã?
Assim eu do naufrágio a salvaria:
Não tarde adolescenteç
mas madrugada rebentando águas,
o fim do sortilégio
(p. 189)

El sortilegio mencionado es doble: por un lado, es aquel que fuera lanzado por el gigante Adamastor a Vasco da Gama en el quinto canto de *Los Lusíadas* y, por el otro, aquel que aprisiona al gigante y lo transforma en un promontorio rocoso. Si aceptamos que se trata del sortilegio de Adamastor es porque el gigante ya había sido evocado en el paso de la primera a la segunda parte (“como un Adamastor”; “Mas o Adamastor era uma rocha” [p. 188]). La leyenda de Adamastor, un personaje híbrido creado por Luís de Camões,⁵ representa tanto el deseo insatisfecho como la condenación de los portugueses. El pueblo que paga un alto costo por la audacia y el talento de sus héroes.

La llegada de Adamastor indica también el final de la presencia de la luz que había guiado al héroe épico camoniano. De hecho, el quinto canto de *Los Lusíadas* está marcado hasta la estrofa 37 por la evocación de la luz en varias formas: el sol, o también Apolo, las estrellas, la luna e incluso el fuego de san Telmo. Es en el cuarto verso de la estrofa 37 cuando el gigante viene bajo la forma de una tempestad y desafía al navegante (Camões, 1992: 259). La historia del gigante le es contada al navegante por el propio Adamastor y, como resultado de un reconocimiento mutuo entre el Titán y el héroe, el sol vuelve y el viaje puede proseguir.

Recordemos que en “Epopéias de luz” la posibilidad de acceder a la materia se hace en la ausencia de luz, a las cuatro de la madrugada. Si, al contar su pena al navegante portugués, Adamastor se libra de la tormenta dándole de nuevo paso al sol, es en consecuencia de la expresión que surge la luz y es así entonces como se manifiesta dicha materia:

Queria então hoje
(as vinte e quatro horas
quase lá
e o remorso ausente do pensar):
um poema que fosse de epopeia
e luz
mas desta vez na cama
e devagar

(p. 189)

La evocación de la cama y del universo erótico de la creación poética, tanto orgásmica como maternal —recordemos la expresión ya citada “rebentando aguas”⁶ del penúltimo verso de la primera estrofa, que podemos traducir por “la explosión [o] la pérdida de las aguas”—, nos lleva a enlazar nuestra materia a la materia-emoción mencionada por Michel Collot: “En la emoción, el yo y el mundo, la experiencia y la expresión tienden a confundirse. Semejante fusión es, por supuesto, excepcional y momentánea” (Collot, 2005: 24). Tengamos en cuenta que la prudencia de M. Collot le conduce a plantear una tendencia de unión entre el yo y el mundo, no su concreción. El poema hace parte de esa brecha que existe entre la promesa y su realización. Esta materia, que llamamos materia épica, debería ser la de la culminación del acto heroico y los elogios magnificentes. Sin embargo, ella se encuentra adentro de una falla, en un intersticio al cual el yo tan sólo puede acceder, si no tras largas horas de insomnio (condición evocada varias veces en la obra de Ana Luísa Amaral), cuando las capacidades de razonamiento se debilitan o parten a la deriva. Subrayemos el cuarto verso de la última citación, que podemos traducir por “el remordimiento ausente del pensamiento”. Sin embargo, debemos señalar que el estado de la deriva no es equivalente a un estado en el que el yo estaría perdido en la pérdida de sí mismo, o en el trance, lo que llevaría a la finalización de la fusión entre el yo y el mundo. El estado de la deriva es el del descentramiento, como si se iluminaran los intersticios para que la voz resonase allí. Y la resonancia también marca la distancia entre el yo y el objeto deseado, lo que le permite a la expresión del yo convertirse en crítica de su propio deseo.

En efecto, podemos leer en la segunda parte:

Que depois: a conquista,
o coração pesado de ambições,
tontura de poderes
Minha pobre palavra
que se julgou, por minha culpa,
grande,
e que às duas da tarde e num café,
se confundiu no espelho,
tomou por ouro o amarelo em cor,
e se perdeu de amores
por réplicas de olhar
(pp. 188-189)

Dos juicios se superponen aquí: hay, por un lado, la crítica al colonialismo asociado a la epopeya de Camões y, en segundo lugar, una reflexión poética sobre el poeta manierista. De hecho, al final de su epopeya Camões confiesa que es “[RZD: Canto X: Octava 154] *Pero yo, rudo y bajo*”⁷ (Camões, 1995: 227), negando así el “[RZD: Canto I: Octava 4] *dadme hoy un canto noble y elevado, / un estilo sublime y elocuente*” (Camões, 1995: 3) solicitado a las musas al comienzo de su epopeya. Trataremos acerca de estas dos dimensiones, la política y la poética, al comienzo de nuestra segunda parte.

Concentrémonos ahora en los intersticios. En la segunda parte del poemario, titulada “Avessos contos de fadas”, se puede leer un proceso argumentativo que pasa por la inversión de los términos de una pregunta retórica. La pregunta que abre el poema “E se fosse o tempo antigo / em que seduzir princesas / era preciso dragões?” (p. 131) se convierte en “E se fosse o tempo antigo/ em que seduzir dragões / fosse preciso princesas?” (p. 132). La inversión de los términos de la pregunta reemplaza el rol de objeto, atribuido a las princesas, por el de actor, el sujeto. Nos permitimos utilizar aquí la palabra *actor* ya que la obra *Frei Luís de Souza* (1843) del poeta Almeida Garrett es citada, en la segunda estrofa; es la famosa respuesta: “[...] ‘Ninguém! Ninguém!’” (p. 131), dada por el héroe de la pieza cuando se le preguntó “¿Quién eres?”. Observemos que el actor que se permite invertir los términos de la pregunta se acerca más al actor que emplea el efecto de distanciamiento del teatro épico de Brecht. No obstante, si para al

dramaturgo alemán es la introducción de un narrador lo que hace posible la distancia crítica, ahora bien, en el poemario de Ana Luísa Amaral, esta distancia coincide con la enunciación misma. Es de esta manera que empleamos el epíteto “épico” para describir la materia que se enuncia sin dejarse de criticar, la que logra hacer tambalear las intenciones que ella misma expresa.

Al final del poema “Avessos contos de fadas”, la voz vuelve a plantear la pregunta, salvo que en esta ocasión ya no estamos en la época pasada de los cuentos de hadas sino en un futuro deseado: “E se fosse o temp novo / dos amores / sobre tripés / de tantas cores?” (p. 132). El teatro se convierte en cine, el tiempo pasa, y la voz poética siempre se plantea la misma pregunta: ¿ha cambiado el lugar de las princesas? Nos parece que la multiplicidad de colores evoca respuestas afirmativas. Hagamos énfasis entonces en que los intersticios donde se encuentra la materia épica son al mismo tiempo críticos y temporales. Estos pueden desdoblarse en el tiempo la expresión del yo, convirtiéndola en la expresión de un deseo y la denuncia de los marcos políticos, estéticos, sociales que generan el deseo mismo o sus consecuencias.

La distancia temporal en Ana Luísa Amaral toma siempre la forma de una confrontación entre el pasado y el presente. En “Artes pedidas”, en el vigésimo séptimo poema de *Epopeias*, leemos lo siguiente:

Ah! reunir tensões
de antigamente,
recuperar no presente
esse desvio maior:

(p. 162)

Esta antigua tensión, que tomaría la forma de “un puñal lanzado” a la escritura —“faca lançada” (p.161)—, es la que otorga un estatus menor a la escritura femenina que encontramos también en los lugares estereotipados de lo femenino, al ser “[...] a escrita, / antes alimentada desses feitos” (p. 161). Sin embargo, también le corresponde a Ana Luísa Amaral distinguir que la escritura es una falla ahora: “agora falha e leito / de temores” (p. 162). Los “feitos” evocados aquí son las tareas de lo femenino, tareas domésticas, tareas de la cocina y de la cama. Así pues, el espacio de la alcoba y la cama está íntimamente vinculado al

momento del arte de cocinar. Por ejemplo, en el poema “Leite-creme”, todo el espacio se encuentra en los restos dejados en la mesa después de la preparación de una “crème brûlée” para su hija⁸:

Na cozinha,
[...]
Só deixar-te
poalha de farinha:
amor
em Via-Láctea.

(p. 161)

Regresemos a la confrontación temporal que se manifiesta en *Epopéias*. Cabe recalcar aquí que esta no se resume a la proyección del pasado en el presente; ella también es jueza de los procesos que valorizan aquellas posturas que relegan lo femenino a un estatus menor. En “Queixas ou resignações”, podemos leer claramente la toma de conciencia de los procesos de colonización y exclusión:

Do que me queixo (ou me resigno)
tem um perfume antigo, voz imensa
de séculos demais : a mesma dos jograis
ou dos malditos, a mesma dos que, um dia,
trocaram poesia por vida em vitrais

(p. 152)

Aquí el pasado se impone como un exceso temporal; un exceso que tomará la forma de polvo sobre los candelabros, en el poema “Nem os de Hércules” (p. 163). El proceso de canonización, el “pasar a ser vida en los vitrales” de la última citación, la vida ejemplar de los santos, y de la virgen, vaciaría entonces la poesía de sus excesos. El vidrio, el de los vitrales, pero también el de los cristales y los espejos, sólo puede ser el espacio para la reflexión y la materialización de la materia épica sólo si está vinculado a su condición de arma, de hoja afilada:

Quando eu me apaixonei
doía tanto tudo:
eram espelhos e vidros
eram veias cortadas nas palavras

Leemos en “Excessos”. Para acceder a los intersticios donde se oculta la materia épica hay que romper el vidrio, deshacer los procesos de canonización, o bien encontrar la falla en el pasado, la promesa no cumplida, el deseo, repetir la evocación de las musas que ya no vienen. Formular la expresión de la carencia, decir: “quisiera”.

Quisiera...

Volvamos a un pasaje ya citado en la primera parte de nuestro planteamiento: “Minha pobre palavra / que se julgou, por minha culpa, / grande, / [...]” (p. 188).

Creer en el “[RZD: Canto I: Octava 4] *canto noble y elevado, / un estilo sublime y elocuente*” es la pesada herencia dejada por el poeta tuerto del siglo XVI. Es como si la voz ruda de Camões al final de *Las Lusíadas* marcara la imposibilidad misma de alcanzar el género épico en su ideal. Sin embargo, formular la materia épica como la expresión de un deseo —“quisiera”— equivale a reconocer el lugar mismo de esta materia como materia prima, central; esto también equivale a deshacer su papel de memoria colectiva, desplazándola hacia la *mera* formulación de una subjetividad.

Efectivamente, aunque la épica como género literario desempeña un papel central en la tradición portuguesa, reemplazando a veces el propio pasado histórico, ese rol ya está desactualizado, como lo señaló Saulo Neiva, “desde la segunda mitad del siglo XVIII, la problemática de la caducidad [del género] está localizada en lo más profundo de las tentativas de reflexión sobre lo épico” (Neiva, 2014: 277). Depende de nosotros agregar que este lugar periférico, al que acompaña una ilusión de lugar central, primero y originario, puede ser relacionarse con el lugar del mismo Portugal. Margarida Ribeiro Calafate, movilizandolos los conceptos de “imaginario del centro” y “semiperiferia” establecidos por las obras de Boaventura de Souza Santos y de Maria Irene Ramalho, sugiere que Portugal se ha creado una imagen refleja de un centro imaginario (Calafate, 2004). Y este imaginario está estrechamente

vinculado al papel canónico desempeñado por *Las Lusíadas* y Camões en el sistema literario portugués.

Que nos sea permitido hacer aquí una digresión rápida para mostrar dicho lugar atribuido al poeta tuerto. Tomemos “O sentimento de um Occidental”, de Cesário Verde, largo poema que reescribe el viaje épico al final del siglo XIX, el cual expresa en esta ocasión sentimientos de impotencia y decadencia. A diferencia de los códigos neoplatónicos de un viaje hacia al sol, hacia el Oriente, el yo de Cesário Verde deambula adentrándose en la noche, va hacia la caída, el Occidente. Como lo destaca de nuevo Saulo Neiva:

[Los textos que dialogan y renuevan los códigos poéticos épicos] fueron sin duda escritos desde el siglo XIX, bajo los auspicios de principios estéticos románticos y postrománticos, en sociedades capitalistas y burguesas marcadas por el prosaísmo de la modernidad y guiadas por valores individualistas en clara contradicción con la ética heroica que domina las antiguas epopeyas (Neiva, 2014: 283).

Tengamos en cuenta que la distancia entre la ética antigua y la del tiempo presente hace posible tanto la valorización de una postura imaginaria puesta a título de ejemplaridad, como también la crítica de esta valorización, confrontándola con la palabra del otro, del colonizado, e igualmente, en el caso portugués, del declive de la metrópolis misma.

El acceso a esa materia épica se produce por lo tanto solamente en la destrucción de los vitrales y los cánones. Pero este diálogo no ofrece nunca acceso al estilo grandilocuente de la épica canónica: “(E os anjos todos dissolver-se-ão / por cânticos com glosas e com temas / de milagres de pães. Desfeito o pão.)” (p. 140), leemos en el poema “Limites”. Siempre es la glosa, la escritura al margen del canon. Así pues, la marca del deseo del verbo en tiempo imperfecto, “quisiera”, se desdobra: por un lado, es la marca de la imposibilidad de una voz grandilocuente; en segundo lugar, es pura ironía, puesto que pone de relieve la imposibilidad misma de semejante deseo:

Qual canto? O das
sereias? O das parcas?
[O canto da parede.

Aprende ambigüidade.

[...]

(p. 146)

El juego de palabras aquí, el canto de las sirenas o de las Parcas/Moiras es igualmente el rincón del muro, los *19 recantos* de Luiza Neto Jorge (2001), por ejemplo, poema que la poetisa portuguesa había diseñado como epopeyas en miniatura. Este muestra cómo la ironía de las glosas puede desglosar y reconstruir las figuras canónicas. La ironía también enseña la ambigüedad del mensaje contra las leyes de la polis, como la de Antígona y su “aberrante transmisión” (Butler, 2001: 45). Si el acto de Antígona está dentro del umbral de lo simbólico según Lacan, Judith Butler toma distancia señalando, por su parte, que este está “determinado por la palabra del padre” (Butler, 2001: 45). “A la misma vez leal y traidora” (Butler, 2001: 45), la palabra (y el acto) de Antígona remiten a las leyes de la polis y de la cultura en su extremo, vinculando lo femenino con la exclusión de un sistema.

Regresemos a la escena de enunciación de “Epopéias de luz”:

[...] e num café,
um espelho à minha esquerda,
o café amarelo (que é cor que não gosto,
mas que brilha
na tarde adolescente).

(p. 187)

En este contexto el yo femenino, en busca de la materia épica, es sacudido repentinamente por el color amarillo del café; color que a ella no le gusta y enuncia claramente su aversión.

Si la postura que debería dar lugar a la materia épica es aquella de la incomodidad, la del problema, como una pose impuesta por el sistema, el acceso a la materia épica sólo puede ser fingido.

El poema “Poses do desconforto” sugiere que es ridículo creer en esta pose, y por lo tanto en la posición y en el lugar atribuidos a la escritura femenina:

É ridículo eu estar aqui
Sentada

o papel branco na frente,
caneta nem sequer
em frenesi:
faz mal à vista

faz mal aos nervos
faz mal aos rins

(p. 141)

El “ligero temblor” sólo se produce al precio de una serie de males (al yo le duelen los ojos, el yo está al borde de una crisis nerviosa, etc...). Esta pose hace referencia a otra figura canónica de la literatura portuguesa, Fernando Pessoa y su poema “Autopsicografia”. En “Fingimentos poéticos”, cuyo epígrafe muestra un fragmento del verso pessoano, la finta de la emoción misma se convierte en finta de lectura: “Recorro-me a jornal, mas é / em vão. A livros russos (largos / e sombrios). [...]” (p. 151). Por lo tanto, incluso la finta es irónica. Y esta marca de ironía nos sugiere una subversión o una inversión, recordemos que el volumen que recoge toda la obra de Ana Luísa Amaral se llama *Inversos*, tanto en la forma (versos) como en la inversión de los valores sociales. Agreguemos que la ironía no permite una conexión directa con la emoción. También hace que la directividad sea imposible.

Consideraciones finales

Hemos visto que la materia épica permite que el yo lírico emerja de su emoción para volverse crítico. Además, hemos evocado la materia-emoción de Michel Collot, aceptando que *Epopeias* participa principalmente en el género lírico. Así pues, señalamos la “tendencia”, con el fin de evitar una reducción pura y simple del poemario al género lírico.

Creemos que al evocar el género épico bajo la forma de materia inaccesible —lo que la reduce—, *Epopeias* finalmente restaura un lugar central para el género épico, al tiempo que lo transporta a la periferia. Hemos subrayado que esta relación entre el centro y la periferia puede concebirse como una relación entre el sujeto y la comunidad, a saber,

entre el poeta y Portugal, país en el que está ubicado. No podemos aceptar una conceptualización esencialista de los géneros literarios, no hace falta hacer hincapié, ya que no corroboramos la idea de una definición cualquiera de un género universalista. El empleo del poema camoniano como el texto fuente de una larga lista de textos románticos, modernos y contemporáneos muestra que el género épico y, por supuesto, todos los géneros literarios, se beneficiarían al ser definidos dentro de un campo literario preciso.

Y en este campo literario preciso, el empleo de los géneros por las mujeres define un “marcador de posición”, como lo recuerda Assia Mohssine⁹ en la línea de Dominique Maingueneau. En este sentido, hemos intentado demostrar cómo la noción de materia épica —y la ironía de vincular la épica, el espíritu de un pueblo a la materia— permite que la enunciación de un yo, a la vez leal y traidor en palabras de J. Butler, denuncie el lugar de lo femenino en el canon literario, al mismo tiempo que construye una nueva jerarquía. El género épico configura así un punto de partida, y las epopeyas de Ana Luísa Amaral revelan una navegación hacia la periferia, fuera de los límites.

Una vez que la materia épica se vuelve accesible, la materia-emoción se expresa y el lirismo puede tener lugar. La imagen reflejada en el espejo del café se convierte en réplica, es otra voz:

Ela sem perigo
de se seduzir
no que seduz em réplica
de tudo

(p. 189)

Bibliografía

- Amaral, Ana Luísa (2010). *Inversos. Poesia 1990-2010*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Amaral, Ana Luísa (2014). *E todavia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Trad. De Esther Oliver. Barcelona: El Roure Editorial.
- Camões, Luis de (1995 [1572]). *Los Lusíadas*. Trad. De Idelfonso-Manuel Gil. Barcelona: RBA Editores.

- Collot, Michel (2005). *La matière-émotion*. París: PUF.
- Jorge, Luiza Neto (2001 [1993]). *Poesia (1960-1989)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martelo, Rosa Maria (diciembre de 1999). Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*, núm. 3: 224-236. Disponible en: www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/download/49019/53096
- Mohssine, Assia (2012). Roman-témoignage et *gender*: performativité et positionnement générique - Le cas de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska. *Dissidences génériques et gender dans les Amériques. Lectures du genre*, núm. 9. Disponible en: <https://lecturesdugenre.fr/2011/03/20/numero-9-dissidences-generiques-et-gender-dans-les-ameriques/>
- Neiva, Saulo (2004). Epopée. En Alain Montandon y Saulo Neiva (dirs.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Ginebra: Droz.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2004). *Uma história de regressos, império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Silva, Fabio Mario da (2013). Damas e donas de si: leituras de “Minha Senhora de Mim” de Maria Teresa Horta e “Minha Senhora de Quê” de Ana Luísa Amaral. *Anuário Literário*, vol. 18, núm. 2: 9-20. Florianópolis. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p9>

· Traducción del portugués de Rafael Zapata Dederle, doctorando en Ciencias del Lenguaje por la Universidad París Diderot, Laboratorio CLILLAC-ARP.

¹ El título remite de manera clara al poemario *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta, publicado en 1971. Este último representa un giro radical en la poesía escrita por mujeres en Portugal, o, en palabras de Fabio Maria da Silva, “el punto de arranque de la poesía femenina portuguesa” (Silva, 2013: 9).

² Salvo mención particular, las traducciones son mías.

⁶⁷ Nota del traductor: “Queria um poema de respiração tensa e sem pudor [O excesso perfeito]”; en español: “Quisiera un poema de respiración tensa [...]”. *Revista Universidad de Antioquia*. Medellín, Colombia. Disponible en: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/issue/view/1208/showToC>

⁴ Todas las citas del poema corresponden a esta edición.

⁵ El sortilegio lanzado contra el navegante portugués resulta serlo también para el propio Adamastor, en el momento que el héroe se atreve a franquear el Cabo de Buena Esperanza en la ruta a las Indias. Por culpa de la audacia y genio del portugués, el gigante maldice al navegante y a toda su descendencia. El segundo sortilegio se origina en el truco

hábil de Doris y Tetis: Adamastor sería uno de los gigantes vencidos por Júpiter durante la batalla de los Titanes. Sin embargo, en la búsqueda de la Armada de Neptuno, aquel ve a Tetis salir desnuda del agua en la playa y se enamora perdidamente de ella. Luego será engañado por Doris, la madre de la ninfa, y por Tetis también quien, quedando con el gigante una noche, le da una montaña rocosa como si esta fuera la amada. Una vez en sus brazos, Adamastor se da cuenta de la artimaña y se convierte en el promontorio rocoso que indica el Cabo de Buena Esperanza.

⁶ “Romper aguas” en español (n. del T.).

⁷ Traducción de Idelfonso-Manuel Gil.

⁸ Si en los poemas de *Epopeias* la cuestión femenina se desliga de un propósito nacional, esto es debido a la economía y a la temática del libro. Sin embargo, en la obra de Ana Luísa Amaral, estos permanecen unidos intrínsecamente. Basta por el momento con evocar el poema “Existenciais definições”, de su poemario más reciente a la sazón, *E todavia*, para conectar estas dos cuestiones: “¿Será ser portuguesa, / tal como portugués: / destino deslumbrante / e nacional?” (Amaral, 2015: 91).

⁹ “La inversión genérica nos invita de hecho a repensar la manera en la cual las autoras definen el ejercicio legítimo de la literatura, que ellas traducen a través de posicionamientos ambivalentes, pero también por la reorganización de una genericidad plural que contraría y desestabiliza la estética convencional” (Mohssine, 2012: 4).

CAPÍTULO 16

Cecília Meireles: ¿rememoración épica de un pasado histórico?*

Saulo Neiva

Por medio de la escritura, el poeta entabla un diálogo con una o más tradiciones genéricas y se pone del lado de una filiación respecto a uno o más textos que constituyen estas tradiciones. Por lo tanto, revitaliza una trayectoria de memoria, la cual se caracteriza por la recurrencia de ciertos motivos, temas y limitaciones formales asociadas con las tradiciones en cuestión. Le corresponde al lector reconstituir esa trayectoria durante el acto de lectura, lo que implica a su vez reconocer elementos temáticos y formales constitutivos, así como el modo en que estos se hilvanan a la vez frente al texto leído y al repertorio de géneros del cual este es tributario.

En el caso concreto de los poemas épicos modernos y contemporáneos, este proceso de filiación y reconocimiento se ve atravesado por una tensión específica, que ya he examinado en trabajos anteriores.¹ Esta tensión surge de la problemática de la obsolescencia, la cual ocupa —desde al menos la segunda mitad del siglo XVIII— un puesto central en las tentativas de reflexión sobre la epopeya. Desde entonces el discurso crítico tiende efectivamente a juzgar la poesía épica como género anticuado, condenada al olvido, o a punto de llegar a serlo, un género vinculado intrínseca e ineluctablemente con tiempos remotos, inadecuado para los valores sociales y prácticas de lectura de la modernidad. A pesar de esta tendencia del discurso crítico, hemos

asistido a una “supervivencia”, o quizás a un renacimiento de la épica, ilustrados por ciertos poemas que forman parte de diferentes literaturas de los siglos XIX y XX. Esos poemas rehabilitan un género caído en desuso, el cual “exhuman” y reavivan desde otro contexto histórico y sociocultural muy diferente, lo que inevitablemente implica un cambio en el significado de los rasgos que lo caracterizan y en las funciones que le han sido atribuidas.

Desde mi perspectiva,² la “tradición genérica” no es considerada en modo alguno como una entidad estática, sino más bien como un proceso en permanente construcción, atravesado por una tensión constante, donde la transmisión y la transformación de los códigos genéricos son como anverso y reverso de la misma realidad. En este contexto, la llegada de un nuevo texto a una tradición genérica mueve, más o menos fundamentalmente, los textos que la componen. Este proceso resulta en un cambio del sentido que el lector atribuye a los códigos genéricos de esta tradición. Esto es, en resumen, una dinámica en la que la conservación, la modificación y el desplazamiento de los códigos genéricos permanecen indisociables.

Esta concepción *dinámica* de la noción de tradición genérica alimenta nuestra reflexión sobre los géneros literarios y constituye, en cierto modo, su motor. En el caso de la poesía épica del siglo XX, llamamos la atención sobre cómo, a través de la rehabilitación de un género al que se le da por muerto, los poetas entablan un diálogo con un repertorio al que acuden o citan, para adueñárselo o reelaborarlo en una nueva perspectiva, en consonancia con una nueva época y, las más de las veces, en consonancia con una comunidad asaz diferente respecto de la que el poema citado o invocado hace referencia.

Este problema adquiere un significado especial cuando nos fijamos en la obra que nos atañe en el espacio de este artículo: el poema *Romanceiro da Inconfidência*, que Cecília Meireles (Río de Janeiro, 7 de noviembre de 1901-Río de Janeiro, 9 de noviembre de 1964) compone en la década de 1940 y luego publica en 1953. Este largo poema narrativo rememora un conjunto de personajes y temas históricos —verdadero acervo transmitido por la memoria colectiva—, al adherirse de forma explícita a la tradición ibérica de las colecciones de romances —los romanceros—. Estas composiciones anónimas de origen

medieval, las cuales versan sobre una temática específica (alrededor de temas históricos, heroicos o amorosos), reúnen generalmente poemas compuestos en verso octosílabo, de rima asonante en los versos pares mientras que libre en los impares. Cecília Meireles retoma a veces ese patrón de rima y estrofa, pero sabe cómo distanciarse a menudo de él. Esta libertad contribuye a acentuar la complejidad de la estructura de su obra, cuya lectura se enriquece con un emocionante efecto de variedad.

Valga resaltar que el libro de Cecília Meireles sigue precisamente la línea de las imitaciones modernas de este género medieval, verbigracia el *Romancero gitano* de Federico García Lorca (1967), publicado en 1928, el cual reúne dieciocho romances compuestos entre 1924 y 1927. Dicha obra se basa en una convergencia entre la forma medieval del romance y el universo fundamentalmente andaluz de los gitanos, así como en el fortalecimiento de la dimensión lírica del romance, que se ha caracterizado tradicionalmente por el predominio de su dimensión narrativa (García Lorca, 1967: 1805-1806). García Lorca actualiza así una forma poética que en el pasado fue el canal empleado para narrar, por ejemplo, las hazañas del Cid, y a través del cual ahora rememora a personajes del mítico universo gitano —Preciosa, Antoñito el Camborio— cuyo recuerdo ha sido transmitido en parte a través de la memoria colectiva y oral.

En cuanto al libro de Cecília Meireles, este aborda un evento histórico específico: una conspiración que data de 1789, en la actual ciudad de Ouro Preto (estado de Minas Gerais), que terminó siendo neutralizada tras la denuncia hecha por uno de los integrantes mismos (Romances XXVIII, XXXIV). A esa rebelión se le conoce con el nombre de *Inconfidência Mineira*, por el hecho de que sus actores, al sublevarse contra la pesada carga de tributos impuestos por la Corona, fueran acusados de deslealtad al rey —un grave crimen designado por el término jurídico “*inconfidência*”. La denuncia de este levantamiento condujo a un proceso cuya sentencia final dio lugar a la sola ejecución del alférez Joaquim José da Silva Xavier, alias Tiradentes, el sábado 21

de abril de 1792 en Río de Janeiro, sede del virreinato portugués, al que la sentencia había declarado como líder de la conspiración.

A la publicación de este libro, Cecília Meireles ya gozaba del reconocimiento dado a las grandes voces de la literatura brasileña, quien atrajo considerablemente la atención por la fuerza de su poesía lírica. El conjunto de su obra se construyó durante décadas, entre 1919 y 1964. Al principio marcada por una estética parnasiana que luego muta a simbolista, ella desarrolla a continuación un lirismo moderno que no se deja nunca plegar a las modas vanguardistas, una tendencia general que por cierto se ve reforzada por su contribución a la rehabilitación, en portugués, de una forma ibérica medieval, a través del *Romanceiro da Inconfidência*. Mucho más largo que el poema del libro de García Lorca, Cecília Meireles reúne un total de noventa y seis composiciones, distribuidas en cinco partes: ochenta y cinco romances enumerados, acompañados por otros once poemas —por ejemplo “Fala inicial”, un discurso de apertura al comienzo de la primera parte, al que sigue inmediatamente un “Cenário” como escenografía, o la segunda parte, la cual inicia con un discurso a la intención de la antigua Vila Rica, justo después de otro “Cenário”, y la cual cierra a guisa de conclusión con un discurso dirigido a los pusilánimes, o sino también el discurso dirigido a los conjurados muertos, último poema de la colección: “Fala aos inconfidentes mortos”.

Romancero gitano y *Romanceiro da Inconfidência*: la inclusión de estas dos obras en la línea de las colecciones de romances, resaltada en sus títulos mismos, es particularmente importante para su lectura. No constituye una mera etiqueta “externa”, que acercaría estos poemas a un repertorio anterior de textos, sin que ello tuviera consecuencia alguna en su comprensión. En este sentido, en el ámbito francófono o anglófono, por ejemplo, nos parece simplista presentar los romanceros como “complaintes”, que tienen una connotación triste y luctuosa, como sugiere una traducción francesa de la obra de García Lorca (2017).³ Nos parece, por otro lado, impreciso considerarlos como baladas, según la crítica que Leopoldo M. Bernucci establece para el poema de Meireles.⁴

Hagamos un alto aquí y regresemos ahora a la forma interrogativa del título que abre este artículo: una “¿rememoración épica de un pasado histórico?”. Por este desencadenante intentamos pensar el conjunto de implicaciones que atraviesan el libro de Cecília Meireles respecto a la cuestión del género. Unos signos de interrogación por los cuales queremos reiterar y poner énfasis en que a un texto nunca le encierra por completo la categoría designada por el género (o incluso, *los* géneros) al cual pertenece, en donde la relación entre el texto y el género, concebida como “una suerte de participación sin pertenencia” (Derrida, 1986: 256), se inscribe bajo el signo de la “multiplicidad genérica” (Schaeffer, 1989: 69).

“¿Rememoración épica de un pasado histórico?” ¿Esta colección de poemas resalta la dimensión épica del pasado colectivo que rememora? ¿En este libro podemos detectar vínculos que le unen a la tradición épica?

Tengo la tendencia a responder estas preguntas afirmativamente, lo que por cierto nos hace estar de acuerdo en parte con la opinión de algunos especialistas (Bernucci, 2005; Romalho, 2005). Sin embargo, la respuesta en cuestión conlleva ciertos matices. Cuatro objeciones importantes a la conexión genérica me vienen a la mente de inmediato. Las presentaré entonces con el fin de establecer una réplica, aportando así algunas aclaraciones muy útiles según mi enfoque.

En primer lugar, este poema no da cuenta de una acción heroica cuyo éxito estaríamos celebrando, como si se tratara de la trayectoria victoriosa de un héroe representativo de una comunidad. Dado el fracaso de la conspiración de 1789, Cecília Meireles eligió un material que se coloca en las antípodas de la epopeya clásica.

En segundo lugar, no se reconoce la presencia en esta colección del característico tono grandilocuente de la famosa “tuba canora y belicosa” mencionada por Camões al inicio de *Los Lusíadas*. La poesía del *Romanceiro da Inconfidência*, por el contrario, a menudo se centra en detalles prosaicos de las escenas descritas, adoptando muchas veces un tono moderado y desprovisto de todo énfasis.

En tercer lugar, como la arquitectura del poema se basa en la imitación de una colección de canciones que se yuxtaponen para componer ciclos, ello da lugar a una estructura polimórfica, que está

reforzada tanto por una fluctuación de puntos de vista narrativos como por la narrativa de una acción que no está basada en enlaces causales. A esta estructura polimórfica, se añaden además una gran variedad de metros, de patrones de rima y el recurso de dispositivos gráficos diferentes, tales como el uso de la cursiva para indicar el tenor dramático de ciertos pasajes.

Por último, como algunos críticos lo señalan, en una famosa conferencia dada en 1955 (Meireles, 1989), la poetisa misma manifiesta su vínculo formal con el romancero, y aun más, sin mención alguna de vínculos con la escritura épica antigua.

¿Qué se puede responder a estos argumentos?

Comienzo por el vínculo con el romancero, anunciado en el título de la obra y explicado por la poetisa en su conferencia. Sabemos que el romancero pertenece al ámbito de formas poéticas cuya “arqueología” (Grisward, 1981) remite al patrimonio épico clásico. Entre las colecciones medievales de romances, hay quienes prefieren una temática relacionada con el pasado histórico, componiendo el relato de un pasado colectivo. Por lo tanto, no hay incompatibilidad entre el vínculo de este poema con el romancero y su dimensión épica. Por el contrario, en la misma conferencia de 1955, donde ella aborda la cuestión de la identidad genérica de su libro, Cecília Meireles, a semejanza de Federico García Lorca, destaca la coexistencia de una instancia lírica y una instancia narrativa, por la que se distinguen los romanceros de los cancioneros y que, agreguémoslo al recordar las obras de Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, 2009), acerca a los romanceros de los poemas épicos:

Es en todo caso un romancero, es decir, un relato con rima, un romance: no es un cancionero, lo que implicaría el sentido más bien lírico de la composición cantada [...]. El romancero tendría la ventaja de ser narrativo y lírico; de entretejer el lenguaje posible de la época con el de nuestros días (Meireles, 1989: 15).

Observemos, por otro lado, que el poema de Cecília Meireles está realmente atravesado por las dimensiones memorial y reflexiva, las que caracterizan el universo de la escritura épica. En palabras de Florence Goyet, la épica es un género capaz, en nombre de la narración que hace del pasado, de reflexionar sobre la historia sin recurrir necesariamente

a los conceptos: la epopeya “piensa [...] fuera de los conceptos fijados por el *statu quo*, y de los prejuicios de la época, los cuales no permiten salir de la confusión intelectual” (en Neiva, 2008: 332). Con esta especificidad, la epopeya tiene la función tanto de discurso fundador para la comunidad donde emerge, como de herramienta que permite confrontar los “puntos de vista del mundo disponibles en su día”, con el fin de ejecutar “ante el público las opciones posibles desarrollándolas al mismo tiempo, para permitirle al oyente juzgar cada una de ellas” y, de esta manera, pensar en los cambios que están teniendo lugar en la historia. En este caso, como reacción a la indiferencia con la que “la tumba del tiempo” transforma en cenizas, sin distinción entre jueces y acusados, culpables e inocentes, castigo y perdón (“Fala inicial”), todo lo que colma ese pasado que “no abre su puerta” (“Cenário”), el *Romanceiro* se sumerge en el acto de la anamnesis, un activo esfuerzo recordatorio que difiere de la mera evocación (Ricoeur, 2000: 22).

A pesar del fracaso sufrido por la conspiración de 1789, este movimiento político se ha convertido, para la historiografía oficial bajo la República —proclamada en 1889—, en uno de los hitos fundadores de la nacionalidad, al que el imaginario republicano dota sin reservas con una dimensión simbólica (Murilo de Carvalho, 1998: 55-73). Por la rememoración de ese pasado, unos sesenta años después del cambio de régimen político, Cecília Meireles vuelve a repasarlo desde un presente histórico cuando el Brasil estaba experimentando una época de nacionalismo intenso. Esto se aplica tanto a la hora de la composición del poema, bajo el Estado Novo (1937-1945), como por el momento de la publicación, bajo el último gobierno de Vargas (1951-1954). El relato poético que Cecília Meireles hace con ese pasado histórico se implica resueltamente en una etapa importante de la consagración simbólica de aquella conspiración abortada, a la que contribuyen artistas, intelectuales y los protagonistas de la política cultural nacional (Murilo de Carvalho, 1998: 71-73).

No olvidemos tampoco que en el mismo periodo surgió una enorme necesidad de examinar el pasado histórico, la cual movilizó a lo largo del continente americano al menos a otros cuatro escritores importantes de la épica: Pablo Neruda (*Canto general*, 1950), Jorge Lima (*Invenção de Orfeu*, 1952), Ezra Pound (*The cantos*, desde 1954),

Édouard Glissant (*Les indes*, 1955). Sus cuatro grandes obras son poemas narrativos largos, los cuales, de forma complementaria, proponen una reflexión sobre el presente a través de un trabajo recordatorio del pasado colectivo, basándose en mitos y haciendo intencionadamente una reinterpretación de motivos y elementos formales que caracterizan el repertorio épico de siglos anteriores.

Muy brevemente puedo decir que la poesía de Neruda y Pound reflejan un esfuerzo común por conciliar la longitud característica de la epopeya y los principios fundamentales de una poesía fragmentaria, típicos de la modernidad —independientemente de si cada cual es tributario de una concepción opuesta de la historia del continente americano, en el nivel estrictamente ideológico—. En cuanto a Jorge Lima y Édouard Glissant, ambos adaptan a una visión moderna de la historia una de las convenciones de la épica, la catábasis: aquel lo hace por una larga digresión, a lo largo de diez cantos, sobre la condición humana después de la Caída; el segundo, recordando la página dolorosa de la trata de esclavos, a través de tres cantos lo hace por una exhumación de la memoria de los hombres sumidos en el anonimato de la historia.

Como Neruda y Pound, Cecília Meireles muestra un esfuerzo de reconciliación entre forma larga y fragmentación, reforzada tanto por su estructura polimorfa y la variedad de voces narrativas, como también desde un punto de vista del ritmo, la rima y la métrica. Sin embargo, a diferencia de los cuatro ejemplos citados, Cecília Meireles muestra un especial interés por episodios y personajes que, por un lado, están unidos por una restricción de tiempo y lugar, y por el otro, al gozar de considerable peso simbólico, contrarrestan el aspecto fragmentario de la economía de la obra.

Como Jorge Lima y Édouard Glissant, Cecília Meireles desciende a los bajos fondos de la historia, abordando la calumnia y la hipocresía que caracterizan a los traidores, para representar la dignidad de los héroes caídos. Al igual que Neruda por las minas de carbón (“La Anaconda Cooper Mining Co.”), ella desciende al infierno de las minas de oro (“Romance II”) para representar la muerte trágica y anónima de los menores. Este poema no celebra el éxito de una acción heroica.

Al igual que Pound, quien menciona a los compañeros de Ulises, cuyos nombres “no aparecen inscritos en el bronce” (1987: 94), como Neruda, quien recuerda a los personajes populares y anónimos, a aquellos que “[luchan] detrás de los libertadores” (Neruda, 2005: 436), Cecília Meireles se interesa por el destino de los personajes secundarios de la historia. En este sentido, porque este poema desentierra una historia dolorosa hecha de oscuras traiciones, de temas cuya gravedad por cierto destacó la poetisa en la conferencia de 1955 —por ello le parece coherente apoyarse en un tono mesurado y liberado de cualquier celebración grandilocuente.

En resumen, Cecília Meireles rehabilita un género que ha caído en desuso y rememora un pasado colectivo cuya dimensión simbólica se afianzó en las décadas anteriores a la composición del poema. Romancero moderno, en este libro coexisten la narrativa y el lirismo, doble instancia a través de la cual se realiza un recuerdo épico del pasado colectivo. Esto constituye un verdadero punto de inflexión en la representación de los temas y los personajes que incumben a ese pasado. Por la reactivación de los códigos del romance, Cecília Meireles mira con otros ojos ese pasado y nos lleva a leer de otra manera las tradiciones genéricas puestas en juego. Nos parece que uno de los signos palpables de la repercusión de este poema reside en el proyecto poético llevado a cabo más tarde por Stella Leonardos, nacida en 1923, quien publica un número significativo de romanceros,⁵ cada uno haciéndose cargo de un episodio diferente del pasado colectivo nacional.

Bibliografía

- Bernucci, Leopoldo (marzo de 1997). “That gentle epic: writing and elegy in the heroic poetry of Cecília Meireles”, *MLN*, vol. 112, núm. 2: 201-218 (separata Hispanic).
- Derrida, Jacques (1986). *La loi du genre. Parages*. París: Galilée. (En español: “La ley del género”. Trad. de Ariel Schettini para la cátedra

- “C” de Teoría y Análisis Literario de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires.)
- García Lorca, Federico (1967). *Romancero gitano*. En *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre. 13ª ed. (pp. 423-467). Madrid: Aguilar.
- García Lorca, Federico (2017 [2003]). *Complaintes gitanes*. Trad. de Line Amselem. París: Allia.
- Grisward, Joël H. (1981). *Archéologie de l'épopée médiévale: structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*. Prefacio de Georges Dumézil. París: Payot.
- Meireles, Cecília (1989). Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*. *Romanceiro da Inconfidência* (pp. 11-33). Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Murilo de Carvalho, José (1998). *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Neiva, Saulo (2008). *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*. Posfácio de Florence Goyet. Tubinga: Gunter Narr (Études Littéraires Françaises, 73).
- Neiva, Saulo (ed.) (2009a). *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*. Posfácio de Daniel Madelénat. Berna: Peter Lang.
- Neiva, Saulo (2009b). *Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX*. Trad. de Carmen Cacciaccaro, prefácio de Ivan Teixeira. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco-Ministério da Cultura.
- Neiva, Saulo (mayo de 2012). Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira contemporânea. *Colóquio/Letras*, núm. 180: 9-19.
- Neiva, Saulo (2014a). Épopée. En Saulo Neiva y Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (pp. 277-288). Ginebra: Droz (Histoire des Idées et Critique Littéraire, 474).
- Neiva, Saulo (2014b). Épopée et modernité: sur la caducité et la réhabilitation d'un genre. *@nalyse Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, vol. 9, núm. 3, Otoño. Dossier “L'épopée hors d'elle-même” (Nelson Charest y Vincent Lambert, dirs.). University of Ottawa Press.
- Disponível en:

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1188>. Consultado el 29 de diciembre de 2016.

Neruda, Pablo (2005 [1950]). *Canto general*, 10ª ed. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

Pound, Ezra (1987). *The cantos*, xx, 4ª ed. Londres: Faber & Faber (1ª ed. de *The cantos* I-LXXXIV: 1954).

Ramalho, Christina (2005). *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Editora Mulheres.

Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.

Schaeffer, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* París: Seuil.

Vasconcelos da Silva, Anazildo (1987). *Formação épica da literatura brasileira*. Río de Janeiro: Elo.

Vasconcelos da Silva, Anazildo (2009). Le discours épique et l'épopée moderne. En Saulo Neiva (ed.), *Désirs & débris d'épopée au xx^e siècle*. Posfácio de Daniel Madelénat. Berna: Peter Lang.

⋮ Traducción del portugués de Rafael Zapata Dederle, doctorando en Ciencias del Lenguaje por la Universidad París Diderot, Laboratorio CLILLAC-ARP.

¹ Por ejemplo, véase Neiva (2008, 2009a, 2009b, 2014a).

² Véase específicamente Neiva (2012, 2014b).

³ La traductora argumenta efectivamente su elección (p. 16) bajo la asunción de que “el lector de una traducción no tiene que preocuparse por consultar un diccionario bilingüe”. Sin embargo, reconoce en seguida que el término francés *complainte* (tipo de canción medieval luctuosa o de lamentos) y romancero “no concuerdan completamente” y aduce que este último “no remite a ningún referente en francés”. Ahora bien, este aparece empleado en francés por Victor Hugo al menos desde el prefacio de *Cromwell*, en 1827 (<http://www.cnrtl.fr/definition/romancero>), como también en el *Dictionnaire de l'Académie française*, a partir de la octava edición —publicada en 1935—, en la cual se le dedica un artículo (<http://atilf.atilf.fr/academie.htm>, lema “romancero”).

⁴ Véase Bernucci (1997).

⁵ *Romanceiro de Estácio* (1962, Río de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura); *Romanceiro de Anita e Garibaldi* (1977, Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina); *Romanceiro do Bequimão* (1979, São Luis: Sioge); *Romanceiro do Aleijadinho* (1984, Belo Horizonte: Itatiaia); *Romanceiro da abolição* (1986, São Paulo: Melhoramentos); *Romanceiro de Delfina* (1994, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro); *Romanceiro do Contestado* (1996, Florianópolis: UFSC).

CAPÍTULO 17

Heroísmo femenino en *Don Quixote*, de Kathy Acker

Juan de Dios Torralbo Caballero

Introducción

Don Quijote pasea por Barcelona “a la llana y a pie”, alza los ojos y lee un cartel que dice “Aquí se imprimen libros” (Cervantes, 2004: 1030). Entonces entra a la imprenta, ve cómo corrigen, componen, imprimen y enmiendan los libros; dialoga con los oficiales del taller acerca de una traducción del italiano. Este diálogo le permite reflexionar sobre las “correspondencias” entre lenguas aseverando lo siguiente:

[...] me parece que el traducir de una lengua en otra [...], es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz (Cervantes, 2004: 1030).

Ciertamente, Don Quijote estaba realzando el valor de traducir desde las lenguas “griega y latina”. Al poco agrega: “no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir” (Cervantes, 2004: 1032), por lo que reconoce el valor del traductor. Junto al concepto de traducción hemos de situar los términos *reescritura* e *influencia literaria*, en el sentido postulado por T. S. Eliot como “principio estético” y como una realidad (“a living whole”) (Eliot, 1997: 41, 44), los

cuales emanan en el legado literario de la novelista neoyorquina Kathy Acker (1947-1997).

El objetivo principal de este trabajo es mostrar la influencia cervantina en *Don Quixote, wich was a dream*, de Kathy Acker. En primer lugar, se indaga la singular estructura de la novela norteamericana contrastando seguidamente algunos paralelismos hallados en la comparación de ambos textos. Asimismo, se investigan los objetivos que llevaron a la escritora a adentrarse en el mundo épico que desarrolla en las diferentes aventuras de la protagonista, llamada Don Quijote.

Trabajos anteriores han abordado la obra de Acker desde varios puntos de vista. Por ejemplo, Cristina Garrigós profundizó en el asunto de la identidad a la luz de las teorías posmodernistas (1996: 113). Randall se propuso analizarla siguiendo los postulados de Sherrie Levine en el contexto de la teoría sobre el “plagiarism” y su recepción como un modo de respuesta estética (Randall, 2001: XIII).

La metodología aquí aplicada parte de una *close reading* del texto meta relacionándolo con algunos aspectos del texto origen, pero, principalmente, tratando de extraer el sentido *auctorial* que contiene y relacionándolo con la totalidad del relato. “Can a female knight defeat the evil enchanter of modern America?”¹ Así consta en la contraportada de la edición publicada en 1986 por Grafton Books. Este es uno de los objetivos escriturales que se propuso Acker con este trabajo.

Consideramos relevante estudiar *El Quijote femenino* a la luz de otras reescrituras sobre el tapiz cervantino, concretamente dentro de los estudios de la recepción de la obra cervantina, incluso en el seno de los estudios de traducción. Para ello, recorreremos las tres partes que plantea la escritora en su novela y realizaremos sendas calas en algunos pasajes que consideramos de axial relevancia.

Pedro Ruiz Pérez, en la presentación del volumen *Cervantes: los viajes y los días* anota:

[...] la literatura no empieza y acaba en la materialización del texto, sino que se imbrica estrechamente con la vida: nace y crece con sus experiencias y corre su vía “en brazos de la estampa”, pero también en el juego de relaciones con los demás agentes del campo literario,

los del presente del autor y los que contribuirán a su perennidad a lo largo de los años (Ruiz Pérez, 2016: 16).

Este trabajo imbrica la materialidad del texto norteamericano con la vida de su autora, con su contexto literario y personal, perpetuando la perennidad de la obra maestra cervantina en dicha imbricación.

Huellas cervantinas en la literatura anglosajona: Charlotte Lennox y Jane Austen

Conviene recordar en estos preliminares que el personaje cervantino fue metamorfoseado en un personaje femenino en algunas novelas inglesas, de las que destacamos dos que consideramos de axial relevancia.

En primer lugar, hay que decir que Arabella encarna la protagonista de *The female Quixote*, de Charlotte Lennox, cuyas aventuras emulan muy de cerca las hazañas del flaco español, por ejemplo, cuando se arroja al río Támesis creyendo que unos zagales que se acercaban iban a violarla, o cuando finalmente ante el doctor reconoce su locura debida a la lectura de libros de romances y vuelve a la cordura.

Un primer estadio crítico epidérmico permite inferir que la autora desmitifica la literatura anterior que ocupaba las horas de las lectoras en su país, la lectura de “romances”; sin embargo, algunas voces críticas han abogado, precisamente, por lo contrario, por la proclamación del derecho a la literatura y del placer de la literatura de un público femenino que en el siglo XVIII comienza a adquirir más número en la cultura inglesa.

Mucho se ha escrito sobre la defensa de la mujer que realiza Charlotte Lennox en su obra, concretamente de la representación de una mujer que se adentra en los mundos fantasiosos de la literatura (frente a la sociedad y a la participación en la sociedad de sus días) y sobre la defensa de la lectura y de la formación femenina que Lennox circunscribe en las páginas de su novela.

En segundo lugar, Catherine Morlan (en la novela *Northanger Abbey*, de Jane Austen) desmitifica un género literario de modo más indirecto

que como lo hizo Cervantes con los libros de caballerías y protagoniza sendas aventuras satíricas y paródicas, como el descubrimiento de los papeles en el arca de su dormitorio de Northanger Abbey que, en lugar de contener algo misterioso y gótico como Catherine esperaba, albergaba simplemente una lista de la compra.

Jane Austen, en suma, está defendiendo la novela (Torralbo, 2017: 250), que era un género poco valorado cuando escribió esta obra a finales del siglo XVIII, así como la ontología en manos tanto de una lectora como de una escritora femenina.

La autora y la estructura de la obra

Kathy Acker es una escritora fértil desde el punto de vista de la reescritura o de la traducción, tal como denotan sus obras *Great expectations* y *Don Quixote, which was a dream*, publicado en 1986. Randall establece que Acker no es una “plagiarist” según la concepción actual, sino más bien una “plagiaristic”. El quinto libro de la escritora, *Kathy goes to Haiti* (1978), muestra al comienzo unas notas de tintes autobiográficos que registramos al inicio de este trabajo: “Kathy is a middle-class, though she has no money, American white girl, 29 years of age, no lovers”². Don Quixote es un personaje femenino que proclama: “I’m fighting all of your culture”³ (Acker, 1986: 18), donde los ciudadanos son representados como perros en un estado de guerra permanente.

Don Quixote, which was a dream (1986)⁴ se estructura en tres partes, lo cual se indica claramente desde el comienzo, por lo que a nivel anatómico la obra mantiene cierta correlación con *El Ingenioso Hidalgo...*, que también se presenta en partes, si bien la obra española supera con creces la densidad de la americana, que ocupa unos dos centenares de páginas:

Table of Contents

The First Part of Don Quixote: The Beginning of Night (7-37)

The Second Part of Don Quixote: Other Texts (39-97)

The Third Part of Don Quixote: The End of the Night (99-207)⁵

Cada parte, a su vez, tiene diferentes episodios marcados con un título. La primera, contiene los siguientes apartados, sin enumerar: “Don Quixote’s abortion”, “Saint Simeon’s story”, “The first adventure”, “How Don Quixote cured the infection left-over from her abortion (so she could keep having adventures)”, “Proving that true friendship can’t die”, “Insert”, “The adventure of men”, “Another insert”, “The aftermath of the world”, “History and women”, “A scene of the madness and/or the dream of Don Quixote”, “Marriage”, y finalmente, “Death”.⁶

La segunda parte se subtitula “Being dead, Don Quixote could no longer speak. Being born into and part of a male world, she had no speech of her own. All she could do was read male texts which weren’t hers”.⁷ A continuación aparece un conjunto de textos subordinados a los cuatro apartados principales: “Text 1: Russian constructivism”; “Text 2: The leopard: memory”; “Text 3: Texts of wars for those who live in silence”,⁸ y el final, “Text 4: Wedekind’s words”. El primero, por ejemplo, contiene estos subepígrafos: “1. Abstraction”, “2. The poems of a city”, “3. Scenes of hope and despair”, “4. The mystery”, “5. Deep female sexuality: marriage or time”.⁹

La parte tercera se distribuye en cinco apartados sin enumerar: “Don Quixote acts: Don Quixote in America, the land of freedom”, “Heterosexuality”, “A dog’s life, cont.: An examination of what kind of schooling women need”, “The last adventure: until this book will begin again”,¹⁰ y termina con “Don Quixote’s dream”.¹¹ “Heterosexuality” contiene, a su vez, seis apartados; y “An examination of what kind of schooling women need” abarca dos puntos: “1. What I really learn in school: isolation”¹² y “2. Reading: I dream my schooling”.¹³

Acker genera un *collage* “as a jumble and a combination of seemingly discontinuos circular, and non-linear story fragments and sound-bites, or parodies”, por lo que “the meaning of her writing is, for the most part, elusive and can only be achieved through context association”¹⁴ (Voller, 1996: 49). La estructura de la obra incorpora una refracción del género literario en su propia anatomía; en palabras de McKeon, una novela “crystallizes genre-ness [...] self-consciously incorporating it, as part of its form, the problem of its own categorial status” (2017: 67).¹⁵

De los contenidos a los trazos argumentales

La primera parte presenta a una mujer que acaba de abortar y decide convertirse en un caballero andante en búsqueda de su amor. Las primeras palabras esgrimen las razones de esta búsqueda: “When she was finally crazy because she was about to have an abortion she conceived of the most insane idea that any woman can think of, which is to love”¹⁶ (p. 9). Este punto de inflexión preliminar (Friedman, 1989: 13) contiene un claro eco biográfico, la propia escritora afirmó:

While I was waiting to have the abortion, I was reading *Don Quixote*. [...] I just started copying *Don Quixote*. Then I had all these pieces and I thought about how they fit together. I realized that *Don Quixote*, more than any of my other books, is about appropriating male texts and that the middle part of *Don Quixote* is very much about trying to find your voice as a woman (en Friedman, 1989: 13).¹⁷

De manera inmediata, la voz narradora muestra la confusión que atormenta a la protagonista como una especie de esquizofrenia elegida *motu proprio*: “She was both a woman therefore she couldn’t feel love and a knight in search of love. She had to become a knight, for she could only solve this problem only by becoming partly male”¹⁸ (p. 29). Esta disemia revela su subversión y su clara metamorfosis, así como su tormento y su coraje. Pronto la escritora subraya su nihilismo y su ausencia de esperanza, concretamente cuando escribe: “Do you know why I’m screaming? The mad knight told them. Because there’s no possibility for human love in this world”¹⁹ (p. 17).

La segunda parte es un conjunto de diferentes hipotextos, que refleja de esta manera una polofonía bachtiniana. La escritora ahonda en una voz original y femenina a través de una escritura nómada que expresa su voluntad poética de deconstruir el texto original masculino (Sturm-Trigonakis, 2011: 245, 248). Acker es la ordenadora y el factótum de su discurso narrativo, de la misma manera que Cervantes fue un demiurgo respecto de un discurso novedoso. Téngase en cuenta la significación de los conceptos de polifonía y diálogo en la obra cervantina, según apunta Pedro Ruiz Pérez:

En la polifonía del *Quijote* se entremezclan las voces y los discursos, componiendo una verdadera suma de la narrativa anterior o vigente en su momento, en continua revisión en los distintos episodios [...] (Ruiz Pérez, 2010: 207).

La segunda parte de la obra inglesa también contiene un claro eco de la obra española: “Being dead, Don Quixote could no longer speak. Being born into and part of a male world, she had no speech of her own. All she could do was read male texts which weren’t hers”²⁰ (p. 39).

La tercera parte abarca el final de la noche, muestra a un Don Quijote perruno que vaga por la ciudad de Nueva York y dialoga con muchos perros sobre temas de un alto contenido político. Aquí late *El coloquio de los perros*, las huellas de Cipión y Berganza. La cronología de la obra meta se remonta a los años ochenta, presenta un retrato peyorativo de Nueva York. La noche es un escenario adecuado para la búsqueda de la identidad (Garrigós, 1996: 115). *Mutatis mutandis*, Cervantes retrató la sociedad imperialista española hacia 1600. Si al comienzo de la obra, la protagonista albergaba alguna esperanza al observar la ciudad (“She sighted New York City. She was elated for she was anxious to see her friend. She decided to wait until the night which is when the city opens. Night orgasmed: it wasn’t lightless: its neon and street lights gave out an artificial polluted light”²¹ [p. 18]), en la tercera parte la protagonista huye de la metrópolis arguyendo:

New York is hell. You don’t know how hellish capitalism really is. Daddy, I was wrong to leave here. I ran away to the city because I didn’t feel normal in a normal household and, wanting to be me, I wanted to express me (p. 115).²²

El lector de la obra debe hacer encajar las teselas de este mosaico creativo para conocer el sentido que le da la autora; “Acker emphasizes the function of the reader as co-writer and co-creator of a particular story of the text”²³ (Voller, 1996: 49).

Don Quijote campea por Nueva York: denuncia y búsqueda de identidad

Cristina Garrigós señala que la ciudad proporciona una metáfora perfecta para la búsqueda de la identidad femenina, para plasmar la

figura femenina como “decentered and fragmented”²⁴ (Garrigós, 1996: 113). Asimismo matiza: “Acker’s appropriation of these texts [*Pigmalion* de Bernard Shaw, los poemas de Catulo y *Romeo and Juliet* de Shakespeare] is highly political; it is meant to subvert the gender values”²⁵ (Garrigós, 1996: 116). Liz Heron, en *City women*, estableció que “City fictions are often narrative of self-discovery”²⁶ (1993: 2). Por su parte, Randall matiza:

Acker links the problem of identity as expressed in plagiarism to schizophrenia, especially as it is formulated in *Anti-Oedipus* (Deleuze and Guattari) as the notion of the ‘body without organs’; that which is a machine for attracting desire, having no desire of its own (Randall, 2001: 245).²⁷

El comienzo plantea el contexto de pesadilla que acompaña a la protagonista en sus aventuras épicas, aludiendo a su armadura y a su aspecto físico, tal como se aprecia en la obra del ingenioso hidalgo, integrando repentinamente un vector que obsesiona a la escritora: “el intento de tener una identidad que siempre fracasa”:

From her neck to her knees she wore pale or puke green paper. This was her armor [...]. The wheeling chair would be her transportation. [...] As we’ve said, her wheeling bed’s name was “Hack-kneed or Hackneyed”, meaning “once a hack’ or always a hack’ or a writer’ or an attempt” to have an identity that always fails’. Just as “Hackneyed” is the glorification or change from non-existence into existence of “Hack-kneed”, so; she decided “catherer” is the glorification of “Kathy”. By taking on such a name which, being long, is male, she would be able to become a female-mate or a night-knight (pp. 9-10).²⁸

Alonso Quijano se empeña en ser armado caballero en el segundo capítulo, tras solicitar esta distinción al dueño de la venta donde se aloja; comenzando de este modo su periplo de aventuras. La primera tiene lugar cuando llega un arriero a dar de beber agua del pozo a su recua y Don Quijote le dice que no toque su armadura; el mulero la toca y el ingenioso hidalgo lo increpa con su lanza. Este episodio se correlaciona con la Don Quijote ackeriana, armada caballero de este modo:

Why didn’t Don Quixote resemble these women? Because to Don Quixote, having an abortion is a method of becoming a knight and saving the world. This is a vision. In English

and most European societies, when a woman becomes a knight, being no longer anonymous she receives a name. She's able to have adventures and save the world (p. 11).²⁹

En la obra inglesa las aventuras se hilan en este *momentum*, cuando la protagonista dice que no puede entregar la documentación a la recepcionista de la clínica y exclama: "I don't have an identity yet"³⁰ (p. 11), asimismo cuando le expresa que no puede pagarle porque "I'm broke"³¹ (p. 12).

"Saint Simeon's story" (pp. 13-14) cumple la función de ser una historia intercalada³² en la red de correlaciones de este binomio textual. Además, presenta a un "cowboy sidekick", un compinche que acompaña a Don Quijote al modo de Sancho Panza. Yendo al contenido de este microrrelato, se deduce que la escritora denuncia la educación de un colegio irlandés religioso, donde el maestro consideraba a los alumnos (Simeon, entre ellos) como "working clases" y donde sufrió maltrato y abusos. El maestro "picked out the boy sexually desired [...]. You, boy. [...] Each of us knew what was going to happen" (p 14).³³

Otro pasaje concreto es "The first adventure", cuando la heroína de Acker quiere liberar a un chico que está siendo agredido por un señor mayor, es una primera muestra. Se trata de un reflejo del capítulo cuarto de *Don Quijote* ("De lo que le sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta"), cuando el protagonista halla a un labrador azotando a Andrés, un niño de quince años. Se pone de manifiesto la superioridad y la tiranía sobre los débiles. La recreación de Acker es más amarga que la española: "the boy tried to enjoy the beating because his life couldn't be any other way"³⁴ (p. 15). Según deduce Elke Sturm-Trigonakis, este modelo de correlaciones se aplica en los pasajes de la primera parte de la obra norteamericana:

[...] they evoke a specific scene in Cervantes' novel, but the episode in question is modified and emphasizes often the violence of Don Quixote has to face searching for love because this is her main intention (Sturm-Trigonakis, 2011: 245).³⁵

Acker adapta parte del contenido cervantino a las teselas de su mosaico épico, precisamente para denunciar que la vida de la mujer estaba modelada por los patrones del patriarcado, arremetiendo así contra la atmósfera cultural masculina:

Being dead, Don Quixote could no longer speak. Being born into and part of a male world, she had no speech of her own. All she could do was read male texts which weren't hers (p. 35).³⁶

La escritora establece que las mujeres nacen muertas, según deduce M. W. Smith se trata de "the simulacra of late-capitalist phallocracy" (2001: 100).³⁷

Lo que Acker sentencia es que los cánones del deseo, el amor y la sexualidad se han construido mediante los corsés religiosos y políticos de la tradición. Es aplicable el concepto de "social construct" de Nancy Armstrong (1987: 39) e incluso el abordaje de Martine van Elk (2017: 28) sobre "male-dominated public sphere"³⁸. De hecho, la escritora reflexiona de la siguiente manera: "What is the myth of America for economic and political war or control now is taking place at the level of language or myth"³⁹ (p. 117). Para Acker, la religión católica está capitaneada por clérigos de raza blanca que consideran a la mujer como la virgen María, mientras que la política está regida por la avaricia de los gobernantes, que aparecen sinecdóquicamente encarnados en la figura del presidente Reagan (p. 111).

El *collage* textual de la segunda parte

"Russian constructivism" fue incluido después en *Blasted allegories and bodies of work*. En este apartado, Acker aborda ideas sobre el arte a través de un recorte de periódico (p. 43), sendas cartas de amor ("Dear Peter, I can't stand living without you"⁴⁰ [...]) (pp. 43, 45) e incluso poemas urbanos. Es aplicable la sentencia de Voller:

Featuring amorphic patterns, Acker's novels hardly ever have a story line or a plot, quite the contrary, her texts and writings ought to be regarded as "mood books", where there is no particular set of centralized characters, no centralized action, only a collage, a tapestry which depicts a certain kind of atmosphere instead (Voller, 1996: 49).⁴¹

"The poems of a city" es el título que engloba los seis poemas que incorpora la segunda parte de la novela. El primero se titula "On time" (p. 47) y contiene citas de Catulo en una columna, entremezcladas con reflexiones en inglés intercaladas y acompañadas, en la columna

derecha, por comentarios sobre los tiempos verbales. “On time” dice así:

desinas ineptire
et quod vides perisse perditum ducas.
fulsere quondam candidi tibi
soles,
cum it hurts me to remember I
did act up today a way of
saying ‘I’m not perfect,’ forgive
my phone call⁴² ventitabas quo
puella ducebat on a leash:
leather Rome⁴³
amata nobis quantum amabitur
nulla.

(p. 47)

En la columna derecha se lee:

The subjunctive mood
takes precedence over the
straightforward active
The past controls the present.⁴⁴

(p. 47)

El latín, tomado *ad litteram*, exceptuando la interrupción por el texto en inglés intercalado, dice: “Deja de lado la torpeza / y lo que ha muerto considéralo perdido. Alguna vez te deslumbrarán las estrellas / cuando ibas? tras de aquella / a la que amamos como ninguna otra será amada”. El poema fuente estaba precedido por el vocativo “Miser Catulle” (“Miserable Catulo”).

Siguen los otros cinco poemas, titulados con temas de ultimidades, como “Will versus chance”, “Time is identity”, “Loneliness”, “Time is pain” y “Time is made by humans”⁴⁵ (pp. 49-52). Esta mezcolanza de géneros tan dispares permite a Larry McCaffery inferir que se trata de un “experimental, shocking, and highly disturbing ‘prose assemblages’ [...]”⁴⁶ (1996: 14).

Se deduce que la obra de Acker está cargada de ironía y sátira, en ocasiones cercanas al humor negro, el cual comparten escritores como William Burroughs. Acker muestra una sociedad corrupta, un país decadente gobernado por una oligarquía capitalista que impone sus propios códigos. Considera la omnipotente presencia del capitalismo inherente en las ideologías que oprimen y postergan a la mujer, a las comunidades (Buck, 1992: 249). Por estas razones, Acker cuestiona la legitimación de las categorías culturales (Garrigós, 1996: 116). África Vidal destaca que “el espacio literario que Acker crea es ‘heterotópico’ en el sentido de Foucault, está formado por zonas sin centro, como las de Apollinaire, las de *Gravity Rainbow*, las ciudades invisibles de Calvino, las de Cortázar o Alasdair Gray”, y añade que se trata de “territorios incongruentes, imposibles, llenos de fragmentos” (Vidal, 1992: 386).

La obra muestra la huella de los poetas de la Black Mountain School, principalmente en las invenciones lingüísticas y en la apertura sexual. Dicho esto, también se infiere que la escritora norteamericana emplea recursos de las fábulas cuyo efecto comunicativo es claro y didáctico. Emana un estilo descriptivo para denunciar los imperativos de la sociedad sobre el ser humano, mezclado con tintes surrealistas, mostrando la inestabilidad de los géneros literarios, así como los conflictos humanos, incluidos los que conciernen al género. Visto en su contexto, el texto de Acker supone un asalto textual a la historia social, política y literaria de su tiempo, que ha marginado a la mujer.

“Don Quixote’s dream [...]. I dream of Spain:”

En la sociedad que retrata la novela no existe el derecho de libertad. En esta sociedad se puede hablar de “denied community”⁴⁷ (Smith, 2001: 100), por eso los seres humanos luchan como perros en medio de “poverty, alienation and fear”⁴⁸ (p. 190). Así refleja las ataduras de la sociedad: “Doggish life depends upon unequal power relations [...]”⁴⁹, y especifica: “The condition of a dog is a condition of war against everyone [...]”⁵⁰, apostillando paradójica y paródicamente: “This is freedom”⁵¹ (p. 114), que consiste en una “masque of death”⁵² (p. 115).

Frente a esta realidad, late otra que es de esperanza, de ensoñación, en fin, una realidad onírica.

Al compás del ideal que perseguía el español, hallamos el sinsentido y la desesperanza que encuentra Don Quijote en su búsqueda de la identidad y del amor (p. 17).⁵³ Garrigós, deduce que la ambigüedad en cuanto al género que presenta la protagonista es un signo de la igualdad entre los sexos. Aunque concluye que de la misma manera que el Quijote de la Mancha es una figura desplazada y patética, viviendo en un mundo irreal, la mujer neoyorquina simboliza a las mujeres que están desplazadas en un mundo regido por los hombres, siendo la ciudad el emblema de la desolación y de la soledad (Garrigós, 1996: 117).⁵⁴

El último segmento de la novela comienza así: la autora hace que la fallecida Don Quijote hable a modo de una especie de monólogo interior que manifiesta el fluir directo y sin cortapisas del pensamiento. Se constata que Acker “refuses to distinguish between reality, hallucinations, dreams and fantasies”⁵⁵ (Voller, 1996: 49), del mismo modo que le ocurría al ingenioso hidalgo de la Mancha. El fragmento muestra una vez más el dolor de la mujer por las ataduras de la sociedad bienestante, alude además a la necesidad del lenguaje y de la comunicación, incluso menciona la necesidad de que haya un receptor. Acker aborda también las teorías sobre el lenguaje:

Being dead, Don Quixote wrote these recollections after she was dead:

“Now I’m going to speak directly.

“It is true that women are never men. Even a woman who has the soul of a pirate, at least pirate morals, even a woman who prefers loneliness to the bickerings and constraints of heterosexual marriage, even such a woman who is a freak in our society needs a home.

“Even freaks need homes, countries, language, communication.”⁵⁶

[...]

“Language presupposes community. Therefore without you, nothing I say has any meaning. Without love or language, I do not exist. We who are freaks have only friendship” (p. 202).⁵⁷

Poco después se aparece “I dream of Spain”, que encabeza una serie de reflexiones sobre España que considero relevante porque alude a la

República de 1931 aduciendo algunas de sus causas de índole intelectual. Presenta varias corrientes de pensamiento de comienzos del siglo XX, como “a discourse derived from Karl Kraus’ work and a nationalistic Catholicism”⁵⁸ o las enseñanzas del discípulo de Kraus llamado Julian Sanz sobre la doctrina de “harmonious rationalism”, que le permite realizar la reflexión siguiente en torno a las taras de los sistemas educativos y a los patrones de conducta perversa que conducen a la pobreza y a la guerra entre los seres humanos, al tiempo que aconseja conocer la cultura de otros países:

Poverty and other forms of human degradation, all forms of human brutality and undue suffering, are humanly rectifiable. If we are badly hurting each other and we don’t know how to stop badly hurting each other, we need to learn other intellectual emotive and behavioral models. Since we have to broaden our education, historical and imaginative, we must adopt temporal and geographical internationalism (p. 203).⁵⁹

La reflexión continúa, plantéandose preguntas sobre el modelo para la educación que defiende, basada en la difusión del conocimiento entre la ciudadanía de manera que preserve la libertad y la felicidad. Explica el modelo aludiendo a Francisco Giner de los Ríos y a la Institución Libre de Enseñanza; destaca dos principios, el de creatividad y el de internacionalización:

In 1876, Francisco Giner de los Ríos, profesor of law, a disciple of Sanz del Río, founded what was to be until 1936 the most influential secondary school in Spain, the Institución Libre de Enseñanza. The School taught that the first principle from which all manifestations come is Creation or Will. A secondary principle was internationalism: the magazine *Boletín* acted as a forum for both Emile Durkheim, Bertrand Russell, John Dewey, etc. and the Spanish intellectuals (p. 203).⁶⁰

Otras reflexiones que realiza la voz quijotesca en este tramo final de la novela las consideramos de especial interés en la España de hoy, como por ejemplo la realizada sobre los catalanes o la referida a la lengua vasca, que proclama las peculiaridades de cada uno de estos pueblos, matizando cómo los primeros generaron su propio arsenal lingüístico y artístico y señalando la unicidad de la lengua vasca, con sus respectivas implicaciones políticas:

The Catalans, who before this time had regarded their own language as a patois [...] began to create an impressive weight of writing and simultaneously to rediscover the glorious history of their Mediterranean Empire and the differences between them and other Spaniards. Both the Catalan peasants and the bourgeoisie worked together to produce a Catalan philological, literary, and artistic revival.

The Basque language is unrelated to any language except for Magyar and perhaps Finnish. The Basque movement was political rather than cultural: until 1837 the Basque provinces had governed themselves (p. 204).⁶¹

Es llamativo que acuda al paradigma español para ilustrar algunos de sus sueños, dada la sequía cultural, humana y ética que Acker descubre en Nueva York a través de su novela. ¿Es este el sueño de la protagonista?

Charles Dickens, otro modelo de reescritura

La obra de Charles Dickens sirve de base para la recreación de Acker, que había publicado en 1983 su novela con un título similar al victoriano *Great expectations*. La reescritura americana presenta una metamorfosis notable respecto a su fuente inglesa en la recreación de los personajes, porque los protagonistas (Pip, Havisham, etc.) se tornan en una galería de prostitutas, estrellas porno y narradores que trasgreden las fronteras del género. El nexo de unión temático de la norteamericana y del inglés es precisamente la búsqueda de los orígenes y de la identidad. La obra de Dickens comenzaba precisamente remontándose a la génesis de la familia del protagonista, explicando la razón de su nombre y mencionando que jamás conoció a sus padres, ni siquiera una imagen de ellos, ya que habían muerto, por lo que acude a sus tumbas para imaginárselos. Las primeras estrofas se centran en la descripción imaginaria de los mismos:

My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.

I give Pirrip as my father's family name, on the authority of his tombstone and my sister —Mrs Joe Gargery, who married the blacksmith. As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived

from their tombstones. The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, 'Also Georgiana Wife of the Above,' I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. To five little stone lozenges, each about a foot and a half long which were arranged in a neat row beside their grave, and were sacred to the memory of five little brothers of mine—who gave up trying to get a living, exceedingly early in that universal struggle—I am indebted for a belief I religiously entertained that they had all been born on their backs with their hands in their trousers—pockets, and had never taken them out in this state of existence (Dickens, 2003: 3).⁶²

La recreación refleja el espíritu extremo de los años ochenta en la New Wave americana. *Great expectations* es un viaje posmoderno que no rehúye los conflictos de identidad, la concepción de la vida y la conceptualización del arte. En el comienzo de la obra americana el narrador-protagonista explica que su padre se había suicidado en la Navidad de 1978 y su abuela (que equivalía a su madre) había muerto al año siguiente. En la obra meta aparece de inmediato cómo Terence le predijo su futuro mediante el tarot, describiendo el mapa psíquico del personaje. Comienza con el elocuente y significativo título de "Plagiarism" y dice así:

I RECALL MY CHILDHOOD

My father's name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Peter. So I called myself Peter, and came to be called Peter. I give Pirrip as my father's family name on the authority of his tombstone and my sister—Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith.

On Christmas Eve 1978 my mother committed suicide and in September of 1979 my grandmother (on my mother's side) died. Ten days ago (it is now almost Christmas 1979) Terence told my fortune with the Tarot cards. This was not so much a fortune—whatever that means—but a fairly, it seems to me, precise psychic map of the present, therefore: the future (Acker, 1982: 5).⁶³

Acker aprovecha la pluralidad de voces que genera el escritor victoriano. Se aprecia que Acker oscurece los acontecimientos ahondando en lo trágico y en el dramatismo, determinando *a priori* cómo los tétricos acontecimientos marcan a Pirrip o Philip para el resto de su vida. Matthias Voller señala que las reescrituras *Great expectations* y *Don Quixote* revelan "the quest for a name, for an identity and a new

life as a women in a male-dominated patriarchal society”⁶⁴ (Voller, 1996: 50).

Conclusión

Joanna Russ se pregunta sobre lo que una heroína puede hacer y señala la vinculación entre la tradición androcéntrica y la dificultad para generar protagonistas femeninas (Russ, 1995: 83). Los índices temáticos de este relato pueden considerarse como una respuesta a la tradición literaria antropocéntrica, a la pregunta formulada por Russ, ofreciendo un argumento subversivo desde la literatura misma. En este sentido, es significativo que Kathy Acker edifique su discurso sobre la base cervantina, sobre una obra de un escritor y un personaje masculinos.

Don Quixote, which was a dream muestra a una escritora de ficción cuyo legado es fértil tanto para los estudios de crítica literaria como para el terreno de la traducción literaria. En este sentido, Randall se plantea si Acker articula un plagio genuino o más bien una “(re)presentación del plagio” (2001: 249). Voller concluye que Acker

[...] apparently tries to suggest that literature is, to a certain degree, not just the product of a particular authorial ego or character identity, but [...] only a recombination, interpretation, and re-presentation of previously existent texts (Voller, 1996: 48).⁶⁵

Este sendero de influencias literarias también fue apuntado de modo general por T. S. Eliot en su famoso ensayo de 1922 “Tradition and the individual talent”, y después por críticos como Harold Bloom en *The anxiety of influence* (1973) o *The anatomy of influence. Literature as a way of life* (2011). Claro que estas obras teóricas no rezuman la negrura y la desesperación existencial que, en ocasiones, desprende *Don Quixote*, muy al contrario son una celebración de la literatura.

Sturm-Trigonakis aplica el concepto de “ironical distance” en fragmentos que están redactados casi palabra por palabra respecto de la fuente original, al tiempo que establece: “Thus, *Don Quixote* goes back to the roots of writing”⁶⁶. Primero porque la narradora es una recopiladora de un material preexistente, y segundo, porque “*Don Quixote* is a text about one of the oldest themes in literary history, the metamorphosis”⁶⁷ (Sturm-Trigonakis, 2011: 246-247).

Acker modela la figura de Don Quijote a su conveniencia. Si Cervantes denunciaba los libros de caballerías mediante las hazañas “épicas” de la figura del loco manchego, Acker denuncia la épica de la vida diaria de su tiempo. El tejido ficcional (el *textum*) de Acker desmantela la idea de autoridad, concretamente de la autoridad literaria masculina, ya que toma el título, episodios, personajes y algunos rasgos estilísticos de un autor masculino, desafía la idea de “autor-ity as ownership and explores the relationship between sexuality and power”⁶⁸ (Buck, 1992: 249). Acker verbaliza un discurso que puede denominarse “male master narrative”⁶⁹ (Sturm-Trigonakis, 2011: 247), generando así un lenguaje híbrido e impuro.

En lo que concierne a la época de *Don Quixote*, se colige que ciertamente la estadounidense toma la dimensión épica (o “mock-heroic”⁷⁰) de Alonso Quijano y la siembra en una geografía anglo-norteamericana con el fin de evidenciar las taras de una sociedad que se ha desvinculado del ser humano.

Bibliografía

- Acker, Kathy (1982). *Great expectations*. Nueva York: Grove Press.
- Acker, Kathy (1986). *Don Quixote, which was a dream*. Londres: Paladin.
- Armstrong, Nancy (1987). *Desire and domestic fiction. A political history of de novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, Jean (2006). *Northanger Abby*. Edición de Barbara M. Benedict y Deirdre Le Faye. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buck, Claire (1992). *The Bloomsbury Guide to women's Literature*. Nueva York: Prentice Hall.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española.
- Dickens, Charles (2003). *Great expectations*. Edición de David Trotter. Londres: Penguin.
- Eliot, T. S. (1997). *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. Londres: Faber and Faber.
- Elk, Martine van (2017). *Early modern women's writing. Domesticity, privacy, and the public sphere in England and the Dutch Republic*. Londres: Palgrave Macmillan.

- Friedman, Ellen (1989). A conversation with Kathy Acker. *The Review of Contemporary Fiction*, núm. 9.3: 12-22.
- Garrigós González, Cristina (1996). What is to be a woman in a postmodern world? Or Kathy Acker's *Don Quixote*, lost in the city of nightmares. *Revista de estudios norteamericanos*, núm. 4: 113-119.
- Heron, Liz (ed.) (1993). *City women*. Boston: Beacon.
- Lennox, Charlotte (2006). *The female Quixote*. Edición de Amanda Gilroy y Wil Verhoeven. Londres: Penguin.
- Mccaffery, Larry (1996). The path of abjection. An interview with Kathy Acker. *Some other frequency. Interviews with American authors* (pp. 14-35). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mckee, Michael (2017). The eighteenth-century challenge to narrative theory. En Lisa Steinby y Aino Mäkilä (eds.), *Narrative concepts in the study of eighteenth-century Literature* (pp. 39-76). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Randall, Marilyn (2001). *Pragmatic plagiarism. Authorship, profit and power*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010). *Historia de la literatura española. El siglo del arte nuevo 1598-1691*, vol. 3. Madrid: Crítica.
- Ruiz Pérez, Pedro (ed.) (2016). *Cervantes: los viajes y los días*. Madrid: Sial Ediciones.
- Russ, Joanna (1995). What can a heroin do? Or why women can't write? En Joanna Russ (ed.), *To write like a woman: essays in feminism and science fiction* (pp. 79-93). Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2011). How Don Quijote travelled to the Americas. Metamorphosis of the Spanish national hero in texts by Rubén Darío, Carlos Fuentes and Kathy Acker. *Anuario de Literatura Comparada*, núm. 1: 239-266.
- Torralbo Caballero, Juan de Dios (2017). "Yes, novels": teorizando la novela en *Northanger Abbey*. En Daniele Cerrato (ed.), *Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas* (pp. 242-261). Sevilla: Benilde.
- Vidal Claramonte, África (1992). Don Quixote en Nueva York: la novelística de Kathy Acker. En *XIV Congreso de AEDEAN*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Voller, Matthias (1996). *Parodistic intertextuality and intermediality in postmodern American fiction: Robert Coover and Kathy Acker*. Hamburgo: Diplomarbeiten Agentur.

¹ “Puede un caballero femenino derrotar a los embaucadores malvados de la América moderna?”.

² “Kathy es una americana de clase media, aunque no tiene dinero, de 29 años, sin amantes”. Todas las traducciones al español son mías.

³ “Estoy luchando contra toda vuestra cultura”.

⁴ Todas las citas posteriores de la novela se tomaron de esta edición.

⁵ “Contenido: Primera parte de Don Quijote: Comienza la noche. Segunda parte de Don Quijote: Otros textos. Tercera parte de Don Quijote: Final de la noche”.

⁶ “El aborto de Don Quijote”, “La historia de san Simeon”, “La primera aventura”, “Cómo Don Quijote curó la infección de su aborto (para que pudiera seguir con sus aventuras), “Demostrando que la verdadera amistad no puede morir”, “Insertar”, “La aventura de los hombres”, “Otra inserción”, “Las secuelas del mundo”, “La historia y las mujeres”, “Una escena de la locura y/o el sueño de Don Quijote”, y finalmente, “La muerte”.

⁷ “Estando muerta, Don Quijote ya no podía hablar. Habiendo nacido en un mundo de hombres, y formando parte de él, ella no tenía un lenguaje propio. Sólo podía leer textos de hombres, que no eran suyos.”

⁸ “Texto 1: El constructivismo ruso”, “Texto 2: El leopardo: memoria”, “Texto 3: Textos de guerras para aquellos que viven en el silencio”.

⁹ “1. Abstracción”, “2. Los poemas de una ciudad”, “3. Escenas de esperanza y desesperanza”, “4. El misterio”, “5. La sexualidad femenina profunda: el matrimonio o el tiempo”.

¹⁰ “Don Quijote actúa: Don Quijote en América, la tierra de la libertad”, “Heterosexualidad”, “La vida de un perro, cont.: Un análisis del tipo de formación que necesitan las mujeres”, “La última aventura: hasta que este libro comience de nuevo”.

¹¹ “El sueño de Don Quijote”.

¹² “Lo que realmente aprendo en la escuela: soledad”.

¹³ “La lectura: sueño mi educación”.

¹⁴ “[...] el significado de lo que escribe es, en su mayoría, esquivo, y sólo se puede entender a través de la asociación contextual”.

¹⁵ “[...] cristaliza la pertenencia a un género [...], incorporándolo de manera consciente, como parte de su forma, el problema de su propio estatus categorial”.

¹⁶ “Cuando al final estaba loca, porque estaba a punto de someterse a un aborto, se le ocurrió la idea más descabellada que puede tener una mujer: amar”.

¹⁷ “Mientras esperaba a someterme al aborto, leía *Don Quijote*. [...] Comencé a transcribir *Don Quixote*. Entonces tenía todas estas piezas y me di cuenta de cómo juntas encajaban. Me di cuenta de que *Don Quixote*, más que ningún otro libro, trata de la apropiación de textos masculinos y que la parte central de *Don Quixote* tiene mucho que ver con intentar encontrar tu voz como una mujer”.

¹⁸ “Era tanto una mujer, por lo que no podía sentir amor, como un caballero buscando amor. Tenía que convertirse en caballero, porque sólo podía resolver este problema convirtiéndose en hombre, parcialmente”.

¹⁹ “¿Sabes por qué estoy gritando? El caballero loco se lo dijo a ellos. Porque no existe ninguna posibilidad para el amor humano en este mundo”.

²⁰ “Estando muerta, Don Quijote ya no podía hablar. Habiendo nacido en un mundo de

hombres, y formando parte de él, ella no tenía un lenguaje propio. Sólo podía leer textos de hombres, que no eran suyos”.

²¹ “Avistó la ciudad de Nueva York. Estaba eufórica, ansiaba ver a su amigo. Decidió esperar hasta la noche, cuando la ciudad se abre. La noche tuvo un orgasmo: no estaba a oscuras: su neón y sus luces emitieron una luz artificial contaminada”.

²² “Nueva York es el infierno. No sabes lo infernal que es el capitalismo. Papá, me equivoqué al salir de aquí. Me fugué a la ciudad porque no me sentía normal en un hogar normal y, deseando ser yo, quería expresarme”.

²³ “Acker subraya la función del lector como coescritor y cocreador de un argumento particular del texto”.

²⁴ “Descentrada y fragmentada”.

²⁵ “La apropiación que hace Acker de estos textos [*Pigmalion*, de Bernard Shaw, los poemas de Catulo y *Romeo y Julieta*, de Shakespeare] es muy política, calculada para subvertir los valores de género”.

²⁶ “La ficción urbana muchas veces narra el autodescubrimiento”.

²⁷ “Acker asocia el problema de la identidad expresada en el plagio con la esquizofrenia, especialmente formulada en *Anti-Oedipus* (Deleuze y Guattari) como la idea del ‘cuerpo sin órganos’; que es una máquina para atraer el deseo, sin ningún deseo propio”.

²⁸ “Desde el cuello hasta las rodillas, ella llevaba un papel verde claro, o ‘verde vómito’. Esto era su armadura. [...] La silla, con ruedas, sería su modo de transporte [...]. Como hemos dicho, el nombre de su cama de hospital era ‘Hack-kneed or Hackneyed’, lo cual significa ‘una vez un escritor malo’ o ‘siempre un escritor malo’ o siempre ‘un escritor’ o ‘un intento’ de tener una existencia que siempre fracasa. Tal y como ‘Hackneyed’ es la glorificación o el cambio desde la no existencia a la existencia de ‘Hack-need’, así; ella decidió que ‘catherer’ era la glorificación de ‘Kathy’. Adoptando un nombre así, que, siendo largo, es masculino, se convertiría en una colega-femenina o un caballero de la noche”.

²⁹ “¿Por qué no se parecía Don Quijote a estas mujeres? Porque, para Don Quijote, someterse a un aborto es una manera de convertirse en caballero y de salvar el mundo. Esto es una visión. En la cultura inglesa, y en la mayoría de las europeas, cuando una mujer se convierte en caballero, ya no siendo anónima, recibe un nombre. Es capaz de tener aventuras y de salvar el mundo”.

³⁰ “Todavía no tengo una identidad”.

³¹ “No tengo ni un centavo”.

³² Otra muestra de historia intercalada es el sueño que describe: “Meanwhile, Don Quixote, having found the only true remedy for human pain, fell asleep”, pasando de la voz narradora omnisciente a la primera persona del singular en boca de la protagonista: “A dream of saving the world”, “I’m walking down a mountain [...]” (p. 17).

³³ “[...] escogió al chico deseado sexualmente [...]. Tú, chico. [...] Todas nosotras sabíamos lo que iba a pasar”.

³⁴ “[...] el chico intentó disfrutar de la paliza, porque su vida no podía ser de otra manera”.

³⁵ “[...] evocan una escena específica en la novela de Cervantes, pero el episodio en cuestión es modificado y a menudo enfatiza la violencia a la que Don Quijote tiene que enfrentarse buscando el amor porque esta es la principal intención de ella”.

³⁶ “Estando muerta Don Quijote, ya no podía hablar. Habiendo nacido en un mundo de hombres, y formando parte de él, ella no tenía un lenguaje propio. Sólo podía leer textos de hombres, que no eran suyos”.

³⁷ “El simulacro de la falocracia capitalista tardía”.

³⁸ “La esfera pública dominada por el hombre”.

³⁹ “Lo que es la leyenda de América para la guerra económica y política o para el control, está ocurriendo ahora al nivel de lenguaje o de la leyenda”.

⁴⁰ “Estimado Peter: no soporto vivir sin ti [...]”.

⁴¹ “Presentando patrones amórficos, las novelas de Acker casi nunca tienen una historia o un argumento. Lejos de esto, sus textos y escritos deberían considerarse como ‘libros de humores’ en los que no hay ningún conjunto de personajes centrales, ni acción, sino, sólo un *collage*, un tapiz que crea una cierta atmósfera”.

⁴² “Me duele recordar / una forma de / decir ‘No soy perfecta’ perdona / mi llamada telefónica”.

⁴³ “Roma de cuero”.

⁴⁴ “El modo subjuntivo / tiene precedencia sobre / el presente, sobre lo activo / el pasado controla el presente”.

⁴⁵ “Voluntad *versus* azar”, “El tiempo es identidad”, “Soledad”, “El tiempo es sufrimiento” y “El tiempo está hecho por los humanos”.

⁴⁶ “[...] experimental, impactante, y ‘colecciones de prosa’ altamente perturbadoras”.

⁴⁷ “Comunidad negada”.

⁴⁸ “Pobreza, alienación y miedo”.

⁴⁹ “La vida perruna depende de relaciones de poder desiguales”.

⁵⁰ “La condición de un perro es una condición de guerra contra todos”.

⁵¹ “Esto es libertad”.

⁵² “Máscara de la muerte”.

⁵³ Proclama: “Do you know why I’m screaming? The mad knight told them. Because there’s no possibility for human love in this world”. La aseveración es taxativa y contundente.

⁵⁴ Para Garrigós (1996: 118) las mujeres se presentan como “víctimas de la sociedad”, al tratarse de una cultura falocéntrica, y al igual la lengua. De ahí que la autora quiera subvertir el lenguaje, en aras de alterar estos hábitos sociales.

⁵⁵ “[...] se niega a distinguir entre realidad, alucinaciones, sueño y fantasía”.

⁵⁶ “Estando muerta, Don Quijote escribió estos recuerdos una vez que ella murió: ‘Ahora voy a hablar directamente. Es verdad que las mujeres nunca son hombres. Incluso una mujer con el alma de un pirata, por lo menos, con los principios éticos de un pirata, incluso una mujer que prefiere la soledad a las peleas y las ataduras de un matrimonio convencional, incluso una mujer así, un fenómeno anormal en nuestra sociedad, necesita un hogar. Incluso los bichos raros necesitan hogares, países, lenguaje, comunicación’.

⁵⁷ ““El lenguaje presupone una comunidad. Por lo tanto, sin ti nada de lo que digo tiene significado alguno. Sin amor ni lenguaje, no existo. Nosotras, que somos bichos raros, sólo tenemos la amistad””.

⁵⁸ “[...] Un discurso derivado del trabajo de Karl Kraus y del catolicismo nacionalista”.

⁵⁹ “La pobreza y otras formas de degradación humana, y todas las formas de sufrimiento indebido son evitables a través de un esfuerzo humano. Si nos estamos haciendo mucho daño y no sabemos parar, tenemos que aprender otros modelos de comportamiento. Porque tenemos que ampliar nuestra educación, tanto histórica como imaginativa, tenemos que adoptar un internacionalismo temporal y geográfico”.

⁶⁰ “En 1876, Francisco Giner de los Ríos, profesor de Derecho, un discípulo de Sanz del Río, fundó lo que sería, hasta 1936, la escuela secundaria con más influencia en España: la Institución Libre de Enseñanza. En la escuela enseñaban que el primer principio del que se derivan todas las manifestaciones es la Creación o la Voluntad. Un principio secundario fue el internacionalismo: la revista *Boletín* servía como un foro para Emile Durkheim, Bertrand Russell, John Dewey, etc. y los intelectuales españoles”.

⁶¹ “Los catalanes, quienes antes de esta época habían considerado su lengua como un dialecto [...] comenzaron a crear una cantidad impresionante de escritos y, al mismo tiempo, redescubrir la gloriosa historia de su Imperio Mediterráneo y las diferencias entre ellos y los otros españoles. Los campesinos y la burguesía catalana trabajaron juntos para efectuar un renacimiento filológico, literario y artístico.

^{Ei} El idioma vasco no está relacionado con ningún otro, salvo el magyar y, tal vez, el finlandés. El movimiento vasco era político en vez de cultural: hasta 1837 las provincias vascas se habían gobernado a sí mismas”.

⁶² “El nombre de mi padre era Pirrip, y mi nombre era Philip, cuando era muy pequeño no podía articular ninguno de los dos nombres, más que Pip. Así que me llamaba Pip, y terminaron llamándome así.

Soy Pirrip como el apellido de mi padre, basándome en su lápida, y en la de mi hermana —Señora Joe Gargery—, quien se casó con el herrero. Como nunca conocí a mi padre ni a mi madre, ni vi una imagen de ninguno de los dos (ya que vivieron mucho antes de la época de la fotografía) mis primeras ensoñaciones sobre cómo serían se basaban en sus lápidas. La forma de las letras en la de mi padre me hizo pensar que era un hombre rechoncho y moreno con el pelo negro y rizado. De la naturaleza y el estilo de la frase ‘También Georgiana Mujer del de Arriba’ saqué la conclusión, infantil, de que mi madre tenía pecas y era enfermiza. Cinco pequeñas piedras ovaladas, cada una con un pie y medio de largo, colocadas precisamente al lado de sus tumbas, y que eran sagradas en la memoria de cinco pequeños hermanitos míos (quienes dejaron de intentar conseguir un trabajo muy temprano en aquella lucha eterna), me dieron la convicción, a la que me aferré de forma religiosa, que todos habían nacido boca arriba con las manos en los bolsillos, y que nunca las habían salido de ese modo de existencia”.

⁶³ “El nombre de mi padre era Pirrip, y mi nombre era Philip, cuando era muy pequeño no podía articular los dos nombres, más que Peter. Así que me llamaba a mí mismo Peter y terminaron llamándome Peter. Digo que Pirrip como el apellido de mi padre, basándome en su lápida, y en mi hermana —la Señora Joe Gargery— quien se casó con el herrero.

^{En} la Nochebuena de 1978 mi madre se suicidó, y en septiembre de 1979 mi abuela (materna) murió. Hace diez días (ahora es casi Navidad del 1979), Terencio me dijo mi futuro, usando el tarot. No era tanto una previsión del futuro (lo que quiera decir eso), sino un mapa psíquico bastante preciso del presente y, por ende, del futuro”.

⁶⁴ “[...] la búsqueda de un nombre, de una identidad y una vida nueva como mujer en una sociedad patriarcal dominada por el hombre”.

⁶⁵ “[...] parece que intenta sugerir que la literatura es, hasta cierto punto, no sólo producto del ego de un autor o la identidad de un personaje, sino [...] sólo una nueva recombinação, interpretación y nueva representación de textos previamente existentes”.

⁶⁶ “De este modo, *Don Quijote* desciende a las raíces de la escritura”.

⁶⁷ “*Don Quixote* es un texto sobre uno de los temas más antiguos en la historia de la literatura: la metamorfosis”.

⁶⁸ “[...] la autor-idad como propiedad y explora la relación entre sexualidad y poder”.

⁶⁹ “Narrativa del amo masculino”.

⁷⁰ “Cómico-heroica”.

CAPÍTULO 18

Pensar la emancipación femenina en una novela épica de Rachel de Queiroz^{*, -}

Julie Brugier

Introducción

Ya en 1997, en una entrevista concedida a los *Cadernos da literatura brasileira*, a la pregunta si en alguna ocasión se había propuesto escribir una “epopeya del Nordeste”¹ —género aparentemente ausente de la literatura de esa región—, Queiroz declaraba:

Soy la persona menos épica del mundo. Mis libros siempre han sido muy condensados. Pero, pensándolo bien, de algún modo sí tuvimos épicas nuestras: *Vidas secas* es una epopeya, Jorge Amado escribió también epopeyas (Queiroz, 1997: 23).²

Su respuesta resulta paradójica. Primero porque tanto *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, como muchas de las novelas de Jorge Amado son tan condensadas como las obras de Queiroz.³ Pero también porque esta declaración surge pocos años después de la publicación de su última novela, *Memorial de Maria Moura* (1992), cuya protagonista epónima ha sido considerada por la crítica como una heroína épica (Courteau, 2001: 725; Roland, 2012) y como una “doncella-guerrera” (Matos Vilalva, 2004) moderna. Se trata sin duda de una postura modesta de parte de una autora que declara formar parte de los “humildes escribas

del Tercer Mundo”⁴ (Queiroz, 2004: 268), para quienes la escritura no es un sacerdocio sino un oficio. Dicha postura está asociada a su posición como mujer en un campo literario esencialmente masculino. Como lo subrayaba Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1928), las mismas escritoras se encargan de reproducir el prejuicio de que una mujer que escribe es una mujer pública: “corre por sus venas el anonimato. Las posee aún el deseo de velarse”⁵ (Woolf, 1992: 65). Así las cosas, resulta de hecho significativo que Queiroz concluya una de sus crónicas declarando: “así dejo aquí descubiertos todos mis secretos profesionales, tan poco importantes y rutinarios como la obra y la autora que intentaba esconderse detrás de ellos”⁶ (Queiroz, 2004: 270).

A esta aparente oposición a una lectura épica de su obra, se le suma un rechazo del feminismo. Queiroz afirma, en la misma entrevista, que siempre “ha procedido de manera a no servir de estandarte” del feminismo, incluso cuando fue la primera mujer en integrar la Academia Brasileña de Letras en 1977 (Queiroz, 1997: 26). Estas palabras pueden parecer también sorprendentes en la medida en que sus novelas han sido casi exclusivamente analizadas a partir de la crítica feminista y los estudios de género, con un interés particular por sus heroínas transgresivas (Courteau, 1985; Dias Leite Barbosa, 1999; Tamaru, 2006). Pese a sus paradojas aparentes, *Memorial de Maria Moura* (1992) se presta particularmente para una reflexión sobre la manera como la épica ha podido infiltrarse en la novela. Más que oponer los dos géneros en una perspectiva teleológica, como lo hicieron Lukács y Bajtín (Neiva, 2009), se tratará de ver cómo la novela despliega un imaginario épico, interrogando sus códigos, a través de una heroína ambivalente. La materia épica de la novela es el lugar mismo de la emancipación y de la subversión de los roles de género por parte de la protagonista. La narración se estructura, en efecto, en torno a un gesto femenino: el de la huérfana Maria Moura, en el Noroeste de Brasil en los años 1830. Tras la muerte de su madre, Maria Moura es amenazada a diestra y siniestra por su padrastro, su amante y sus primos. Alcanza a esquivar las trampas de estos mostrando su astucia antes de convertirse en una *cangaceira*, heroína y bandida de gran recorrido, cabecilla de un grupo fuera de la ley. Gracias al dinero que reúne robándole a los ricos, parte a la conquista de las tierras míticas

legadas por sus ancestros, situadas en el interior del país, en un lugar llamado Serra dos Padres. Construye allí una casa fortificada, la Casa Forte, sede de su poder y de su influencia. Luego de ser traicionada por su amante, parte a una última expedición, con la cual se cierra la novela.

Veremos, para empezar, cómo ese personaje épico se construye a partir de referencias históricas y míticas femeninas. Luego, nos concentraremos en el recorrido iniciático y simbólico de Maria Moura, que parece llevarla a una emancipación. Sin embargo, no hay que perder de vista la complejidad del personaje creado por Queiroz y la ambivalencia de su búsqueda, aspectos que serán discutidos en la última parte.

La construcción de un personaje épico femenino: Maria Moura, en el cruce de referencias históricas y míticas

La construcción del personaje de Maria Moura parece corresponderse, en la novela, con la tendencia evocada por Christina Ramalho a propósito de la poesía épica femenina: la reconfiguración del lugar de las mujeres en el espacio histórico, cultural y literario (Ramalho, 2005: 23). Como lo subraya Joanna Courteau al hablar de esta novela, “Rachel de Queiroz logra devolverles a las mujeres su posición legítima y rehabilitar el rol que tuvieron en la formación de Brasil”⁷ (Courteau, 2001: 755). Este personaje se constituye, en efecto, a partir de una materia épica, en la encrucijada entre referencias históricas y míticas (Vasconcelos Da Silva, 2009: 212), que mezclan algunas formas de poder femenino con un gran potencial transgresivo.

Queiroz reconoce una doble inspiración histórica en el origen de su personaje. Primero, la historia de Maria de Oliveira, que, en 1602, cuando Pernambuco fue devastada por una sequía, “se hizo famosa porque, con sus hijos y algunos muchachos, se puso a saquear haciendas”⁸ (Queiroz, 1997: 34). Queiroz la describe como una “*Lampiona* de la época”⁹ (Queiroz, 1997: 34), versión femenina del célebre *cangaceiro* Lampião, convertido en una leyenda en la cultura y

la historia del Nordeste en el siglo XX. No hay nada casual en esta expresión: el *cangaço*, el bandolerismo social del Nordeste de Brasil a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, era un movimiento liderado por hombres y Lampião fue el primer *cangaceiro* que admitió a mujeres como integrantes de su grupo en 1930. La primera *cangaceira* fue su mujer, apodada Maria Bonita, quien contribuyó a su fama. Ahora bien, Maria Bonita se llamaba en realidad Maria Gomes de Oliveira — nombre singularmente cercano a aquel que Queiroz evoca—. La autora había contemplado, por cierto, la idea de dedicarle su obra de teatro *Lampião* (1963) a Maria Bonita (Martins, 1997: 84). Queiroz teje así, alrededor de Maria Moura, una red de referencias culturales, regionales y femeninas, que tienen en común la transgresión de las leyes y los roles tradicionalmente atribuidos a las mujeres.

Un intertexto literario viene a reforzar la inspiración histórica: Diadorim, en *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Diadorim se inscribe en la línea de los personajes de doncellas guerreras, provenientes de una cultura popular y oral (Vilalva, 2004: 10). Disfrazada de hombre, se une a un grupo de *cangaceiros* y su identidad sólo se revela con su muerte, casi desfigurando el deseo homoerótico que siente por ella su amigo Riobaldo. Así, se trama en Maria Moura lo que Wilson Martins llama un “cruce de sugerencias oscuras”¹⁰ (Martins, 1997: 84), que provoca confusión en las identidades de género a través de la imbricación de alusiones a personajes masculinos y femeninos. Según él,

Maria Moura “es una respuesta”, en 1992, a Lampião quien, en 1953, había surgido de un prototipo femenino —“vengado”, cuatro décadas más tarde, por Maria Bonita que terminó llamándose Maria Moura. No queda excluido, por cierto, que esta doncella guerrera “le responda”, a su vez, a la legendaria Diadorim, que surge en la literatura en 1956 —Maria Bonita del Lampião Riobaldo, aunque rodeada de apariencias transexuales perturbadoras (Martins, 1997: 84).¹¹

Junto a estas referencias brasileñas y regionales, hay una, menos esperada, a la reina Isabel I de Inglaterra, a quien el libro está dedicado: “A S. M. Isabel I, Reina de Inglaterra (1533-1603), por la inspiración” (Queiroz, 2009). En una entrevista, Queiroz afirma haberse apasionado por esta reina y haber visto similitudes entre su vida y la de Maria de

Oliveira. Habría creado a María Moura mezclándolas. El reino de Isabel I está marcado por la manera como logra asentar su legitimidad al reivindicar la herencia paterna al tiempo que se emancipa de una tutela masculina: se rehúsa a casarse y hace ejecutar a su joven favorito, el conde de Essex, por traición. Se trata de un periodo histórico que corresponde al auge de la expansión colonial inglesa y durante el cual se consolida la identidad nacional.¹² Es posible identificar, en la biografía de la reina, la trama de la historia de Maria Moura, quien también emprende una misión de conquista y de fundación, con el fin de recuperar la herencia paterna, asentar su poder y fundar una comunidad. Así pues, la referencia a Isabel subraya el diálogo entre la novela y la epopeya ya que, según Thomas Greene, la característica primordial del imaginario épico es “su expansividad” (Greene, 1961: 194), que se refleja también en una amplitud espacial y temporal. Finalmente, es necesario tener en cuenta que Queiroz también recoge los aspectos más subversivos de la vida de la reina: como ella, Maria Moura no se casa para garantizar su poder, rechaza la maternidad y acaba por hacer ejecutar a su joven amante cuando se percata de su traición.

Las amazonas de la Antigüedad enriquecen este cuadro complejo de fuentes heteróclitas. Presentes en los escritos de los historiadores y geógrafos antiguos, su existencia se ve evocada, a menudo, como incierta, localizada en la frontera del mito y de la historia.¹³ Como tales, pertenecen por tanto a una temática épica, que se define por la mezcla entre lo histórico y lo maravilloso (Vasconcelos da Silva, 2009: 212). Queiroz menciona a las guerreras míticas en los cuadernos de notas que utilizó para preparar la novela. Según parece, antes de la publicación de la obra, Queiroz tenía pensado escribir una novela titulada *As amazonas* que relatara la historia de una comunidad matriarcal, gobernada por una viuda y sus cuatro hijas. Los hombres habrían sido expulsados de esta por representar un obstáculo para el poder femenino:

Hombres molestos que quieren cambiar —poco a poco, ellas se libran de ellos.

[...] Las mujeres solas se vuelven fuertes progresivamente —utilizan a los hombres en el trabajo, y como procreadores [...]. No hay ideología, en el matriarcado, se es pragmático

(Queiroz, s.d.: b).¹⁴

Este modelo aparece también en Maria Moura, quien, aunque no es virgen, se caracteriza por una autodeterminación sexual y una autonomía con relación a los hombres. Escoge el celibato y rechaza la maternidad, acto que recuerda el motivo mítico del seno quemado o cercenado. Además, establece un gobierno en el que los hombres están a su servicio. Montada en su caballo Tirano, es una conquistadora, lista para guerrear con sus enemigos con el fin de hacerse de nuevas tierras, como las amazonas.¹⁵

En la Antigüedad, el mito de las amazonas se interpreta tradicionalmente como un mito de inversión: al asumir la guerra y la política, estas mujeres ocupan un lugar considerado como masculino y relegan a los hombres al espacio doméstico. Maria Moura efectúa esta inversión cuando logra huir de sus primos. Toma las armas y vestimentas paternas, se corta el cabello y le pide a su tropa que olvide su sexo, con el fin de ocupar una posición de mando masculino:

Aquí no hay una mujer, solo está su jefe. Si les pido que disparen, disparen; si les pido que mueran, mueran. Aquel que desobedezca lo pagará caro. Tan caro y tan rápido que no tendrá tiempo de lamentarlo (Queiroz, 2009: 90).¹⁶

El uso del sustantivo masculino “jefe”, opuesto a “mujer”, subraya la dinámica de inversión que establece el personaje, estrategia retórica para legitimar su poder.

Un último intertexto sitúa al personaje en el lugar donde confluyen lo histórico y lo maravilloso: la alusión, en el nombre de Maria Moura, a las mouras encantadas (Tamaru, 2006: 97). Estas criaturas del folclor son ambiguas, asociadas a la alteridad: peligrosamente sensuales, cuidan los tesoros dejados por los moros. Son “el paradigma de la mujer bella, seductora, pero peligrosa si no está sujeta a una dominación masculina”¹⁷ (Parafita, 2006: 119). Tal como las mouras encantadas, Maria Moura está asociada a dos tesoros escondidos, relacionados con lo maravilloso. Al emprender la conquista de la Serra dos Padres, su primer deseo es hallar un tesoro enterrado: ánforas sagradas llenas de oro en polvo, que habrían sido abandonadas por los jesuitas tras su expulsión de Portugal y sus colonias en el siglo XVIII. Este tesoro

maravilloso se multiplica con el botín de sus saqueos, que entierra primero en un lugar seguro y esconde luego en una habitación disimulada por un sistema paredes secretas, en el corazón de la Casa Forte (Queiroz, 2009: 265).

Del Limoeiro a la Serra dos Padres: un viaje iniciático hacia la emancipación

De la *Sinhazinha* a la *Dona Moura*

Esta heroína culturalmente híbrida efectúa un recorrido cercano al de “los héroes de las gestas y mitos ancestrales, marcado por pruebas numerosas y cada vez más difíciles”¹⁸ (Roland, 2012: 118). En efecto, la novela se encuentra bajo el signo de un desplazamiento espacial: el del viaje de Maria Moura y sus hombres hacia tierras ancestrales y míticas —travesía simbólica, vinculada con la materia épica (Ramalho, 2005: 20). La novela comienza en la casa materna, situada en Limoeiro, y la búsqueda, realizada desde la mitad de la novela, lleva a Maria Moura hacia las tierras legadas por su padre, la Serra dos Padres. La casa de la madre es descrita en varias ocasiones como un lugar de reclusión, de donde no puede escaparse desde el momento en que entra en la adolescencia. Dado que sus posibilidades de desplazarse están restringidas por los límites de la propiedad, se ve relegada a un espacio doméstico, separado de los hombres, y donde la sexualidad debe ocultarse:

[L]legada a la adolescencia, una queda presa entre las cuatro paredes de la casa. He salido como máximo al gallinero para darles grano a las gallinas [...]. El corral está prohibido, está lleno de hombres. Y además está el toro montando a las vacas. Es bastante feo que una joven vea eso (Queiroz, 2009: 67).¹⁹

Ahora bien, los sueños de Maria Moura, de niña, son sueños de libertad, siempre concentrados en la conquista de un espacio diferente del que le ha sido asignado:

Yo soñaba con partir por los caminos, tras los transportadores y los muleros. [...] Soñaba con esta libertad. Mis sueños de niña no eran sueños de señorita. Madre se escandalizaba

(Queiroz, 2009: 94).²⁰

La destrucción del Limoeiro en un incendio causado por ella toma entonces un valor simbólico y le permite al personaje comenzar su travesía hacia la Serra dos Padres y hacia la emancipación. Al salir de la casa en llamas, María dice que “quería respirar profundamente, nada más, sentir el olor de esta libertad” (Queiroz, 2009: 84), como si la destrucción de la herencia materna permitiera deshacerse efectivamente de un modelo de feminidad pasivo y opresivo, vinculado con el espacio doméstico.

El viaje hacia la Serra dos Padres implica también un cambio simbólico de nombre. En casa de su madre, a la joven Maria Moura la llaman “Sinhazinha”, diminutivo de “Sinhá”, nombre dado por los esclavos a la hija del amo. Esta denominación es sinónimo de la identidad previa de Maria Moura, pero también del modelo de feminidad frágil representado por su madre, quien ha sucumbido al asesinato urdido por su concubino. El primer discurso de Maria Moura como líder de la banda realiza de hecho este cambio de nombre y de identidad, que el personaje inscribe en ambos polos espaciales de la novela:

Ahora se acabó la *Sinhazinha* de Limoeiro. Quien está aquí es Maria Moura, su jefe, heredera de una tierra en la *sesmaria* de la Fidalga Brites, situada en la Serra dos Padres (Queiroz, 2009: 90).²¹

La ambición del personaje es hacerse un nombre, que se convierta en sinónimo de su fuerza y de su poder. Tras el discurso, sus hombres la llaman *Dona* o *Dona Moura*: nombre que le agrada, según comenta el personaje, ya que significa que la *Sinhazinha* de Limoeiro ha dejado de existir. “Dona” (doña) designa a una mujer de cierta edad o rango social. La palabra se ve resemantizada por parte de Maria Moura y, si bien designa su paso a la vida adulta, también señala su posición de mando, su función como propietaria y dueña de la fortaleza que hace construir.

La *metis* de Maria Moura

Para llegar a ser Maria Moura, la guerrera temible, el personaje debe recorrer un camino plagado de obstáculos relacionados con su género. Estos desafíos representan varias etapas de su proceso de emancipación y le permiten distanciarse del modelo femenino propuesto por su madre y, al mismo tiempo, aprender cabalmente su nueva identidad. Si bien Queiroz señala que el personaje desconoce por completo el uso de las armas y el oficio de la guerra, no deja de mostrar que estos no son un asunto exclusivamente masculino, con lo cual desnaturaliza las identidades de género. Así, Maria Moura le anuncia a su hombre de confianza que va a “aprender y a saber. ¿Acaso los hombres no aprenden?” (Queiroz, 2009: 47).

Por otra parte, en la gesta de Maria Moura, el personaje se enfrenta exclusivamente a adversarios hombres. Los medios que utiliza para librarse de ellos provienen de una astucia que se podría asimilar a la *metis* antigua, que Ulises ejemplifica de manera cabal (Détienne y Vernant, 1974: 30). Marcel Détienne y Jean-Pierre Vernant subrayan el carácter polimorfo y abigarrado de esta forma de inteligencia, llena de duplicidad y que “da al más débil los medios de triunfar sobre el más fuerte” (Détienne y Vernant, 1974: 32) bajo la condición de saber utilizar astucia y trampas y aprovechar el *kairós*. Tras la muerte de su madre, Maria Moura se encuentra en una posición de desventaja, ya que es una mujer sola: es una huérfana sin protección, a la merced de su padrastro, Liberato, quien es también el asesino de su madre. Luego de seducir a su hijastra, este trata de acaparar su herencia. Para defenderse, ella utiliza entonces su cuerpo “como trampa y como arma” (Matos Vilalva, 2004: 42), pero también su dominio de la palabra. Así, manipula al joven de la hacienda para hacer que asesine a Liberato, luego manda a uno de los hombres de su padre, João Rufo, a que lo mate a su vez, por haber supuestamente intentado forzar, en la noche, la puerta de su habitación.

La manera como trama sus planes se corresponde claramente con esa destreza que deja al adversario, “ante su derrota, atónito como si se tratase de los sortilegios de un mago” (Détienne y Vernant, 1974: 30). Con el fin de librarse de sus primos que quieren arrebatárle su hacienda, María Moura llena su casa de cartuchos de pólvora para quemarla, y les hace creer que las detonaciones son disparos. Gracias a

esa estratagema, se escapa rápidamente y los deja pensando que si es “cosa de brujas”²², de un “pacto con el Perro”²³ (Queiroz, 2009:75). Del mismo modo, una vez terminada la Casa Forte, parte de su poder se encuentra en la habitación con muros secretos que construye en el corazón de la casa, el *cubico*. Construida sobre planos dibujados por el padre de Maria Moura, que la autora incluye en la novela, la habitación secreta, adyacente a la habitación del personaje, le permite dar posada o castigar a sus hombres. Gracias a este instrumento de poder extraordinario, Maria Moura logra burlar a sus adversarios, al producir un “efecto de ilusión” (Détienne y Vernant, 1974, 29), que le vale la reputación de maga. Como lo apunta el personaje, “ya estaba dando resultados el *cubico*; poco faltaba para que empezara a ganar fama de hechicera”²⁴ (Queiroz, 2009: 346). Sin embargo, si bien Queiroz crea, con Maria Moura, un personaje femenino eminentemente transgresivo, que sale de la esfera doméstica y se emancipa por sus propios medios, el horizonte de esa subversión es ambiguo y está vinculado a un tipo de poder patriarcal.

Ambivalencias de la búsqueda

Un trayecto a “contracorriente de la historia”

Como hemos observado, el horizonte de la búsqueda de Maria Moura es la herencia paterna. A lo largo de la novela, la autoridad de Moura se asimila cada vez más a un modelo de poder patriarcal arcaico, incluso feudal. Su viaje hacia la Serra dos Padres parece remontar el tiempo, situando el objetivo de su búsqueda en un lugar indefinido, francamente antimoderno. Dicho viaje la lleva a los orígenes históricos de Brasil y se hace, por lo tanto, a “contracorriente de la historia”²⁵ (Buarque de Hollanda, 1997: 110). Moura y sus hombres se adentran cada vez más en el interior del país, como si escenificaran de nuevo, al alejarse progresivamente de la modernidad, la exploración de las tierras brasileñas durante el periodo colonial. Esta expedición se asemeja a las de los *bandeirantes*, aquellos exploradores que entraron en esas tierras a partir del siglo XVI buscando piedras preciosas, pero también con el fin de esclavizar a los indios o exterminar *quilombos*, es decir,

comunidades de cimarrones. No sorprende, por consiguiente, que ella se encuentre en su camino a dos esclavos fugitivos: Libânia y Amaro, que viven en una especie de pequeño *quilombo*. De igual manera, *Serra dos Padres* había sido anteriormente un refugio de *quilombolas*, de esclavos fugitivos, y la propiedad misma es una sesmaría²⁶ que le había sido atribuida a un noble antepasado portugués.

Sin embargo, los signos del Brasil colonial que aparecen a lo largo de su epopeya toman siempre la forma de huellas o vestigios. Así, Maria se pregunta si encontrará en la Serra dos Padres una “banda de *mamelucos*²⁷ camorristas”²⁸ (Queiroz, 2009: 244): sólo encuentra a una mujer, Jove, y a su hijo Pagano, descendientes de los indios, que, según parece, son sus nuevos ocupantes. La historia del descubrimiento de Brasil se repite en su trayectoria, pero Maria sólo descubre un Brasil hecho trizas, como si su epopeya sirviera para deconstruir el mito nacional. La ficción y la historia rivalizan entonces para refundarlo, ya que María Moura imagina que con la creación de su Casa Forte está estableciendo un centro de poder capaz de remplazar la Casa da Torre d’Ávila, fortificación brasileña existente, construida en el siglo XVI, que fue, durante doscientos cincuenta años, la principal sede de poder en el Nordeste: “Más poderosa que la Casa Forte de Maria Moura sólo existe la Casa da Torre à Bahia —y a esta, según cuentan los rumores, no le queda mucho tiempo”²⁹ (Queiroz, 2009: 451). La Casa Forte vendría entonces a reemplazarla en la imaginación en su momento de declive.

Un modelo de poder patriarcal y arcaico

La continuidad imaginaria que existe entre el Castelo da Torre d’Ávila y la Casa Forte no deja de ser significativa. Muestra que el tipo de poder ejercido por Maria Moura es una ampliación de ese bastión feudal y en nada lo subvierte. Esto queda claro en el nombre de la fortaleza, ya que se entiende por Casa Forte a la vez la fortificación medieval y la *casa grande*, casa de los amos de las plantaciones. La autoridad ejercida por Moura sobre sus hombres recuerda ciertas formas de servidumbre: la lealtad que los unía a su padre es su herencia. Según el orden que rige esa comunidad al margen de la ley, los muchachos se enlistan en sus filas desde muy jóvenes, como los jóvenes escuderos de antaño.

Además, progresivamente, Maria va dejando de participar en las expediciones de sus hombres y sólo cosecha los beneficios, cobrando algo parecido a un impuesto. Por fin, este vínculo de servidumbre se ve consolidado en el *compadrio*, relación de patrocinio estructural típica del *coronelismo*³⁰. Maria Moura hace que su compadre Valentim asesine a su amante, por medio de un chantaje: a cambio del asesinato, ella promete dejarle la Casa Forte como herencia a su hijo, Alexandre. Al hablar de este tema, Mônica Raísa Schpun señala que la violencia ejercida por Moura no es un factor de subversión y de emancipación; por el contrario: “la violencia intrínseca al conjunto de las relaciones sociales que la autora representa no amenaza en modo alguno el orden vigente, del que forma parte integral”³¹ (Schpun, 2002: 183).

Es necesario apuntar que el interés de Queiroz por las formas históricas de poder femenino la llevó a publicar un artículo, escrito con Heloísa Buarque de Hollanda, sobre las matriarcas del Ceará. Situadas entre la leyenda y la historia, dichas mujeres eran grandes terratenientes que se habían asentado como cabezas de familia tras la muerte de sus maridos, antes de extender su esfera de poder más allá del espacio doméstico. No obstante, el término *matriarca* resulta inadecuado, en la medida en que el tipo de poder ejercido por estas mujeres era de tipo patriarcal:

Ni el comportamiento, ni la inserción social y las formas de sexualidad que la caracterizan escapan del modelo patriarcal del peor estilo. La naturaleza autoritaria de su liderazgo y su gramática erótica basada en el sometimiento de parejas de condición social inferior no corresponden al horizonte libertario sugerido por el concepto de matriarcado (Buarque de Hollanda, en Buarque de Hollanda y Queiroz, 1990: s.p.)³²

Maria Moura corresponde a este modelo: en vez de poner en crisis el sistema que la excluye, busca, por el contrario, integrarse en él al ocupar el lugar del padre. De hecho, su subversión no se extiende a los demás personajes femeninos, relegados a la esfera doméstica, incluso a la servidumbre. Así, la esclava liberada Rubina, madre de uno de sus favoritos, se ocupa de los asuntos de la casa mientras que Marialva sigue a su marido de manera pasiva, aceptando, por ejemplo, servir de blanco para sus espectáculos de lanzador de cuchillos. Todas las posiciones de confianza alrededor de Maria Moura están ocupadas por

hombres. Esto indica que la inversión de los roles de género tiene como límite la forma de poder ejercida por ella.

Esto debe llevarnos a revisar los modelos femeninos históricos y legendarios en los que el personaje se origina, quizás escogidos también por su ambivalencia. Maria de Oliveira era una de esas matriarcas que reproducen un modelo patriarcal de poder; y la violencia del *cangaço* es bien conocida, pese a la importancia de sus aspectos sociales. Asimismo, Isabel I puede ser vista como una figura ambigua que hizo ejecutar por traición a su prima, la reina de Escocia María Estuardo, con el fin de preservar su poder. Finalmente, la autora misma, en sus cuadernos, se hace una pregunta sobre las Amazonas, pregunta que subraya las paradojas del mito: “¿una especie de machismo invertido? ¿Y los guerreros? [...] o un clima más armonioso que, con todo, tenga como consenso el hecho de que el poder esté en manos de las mujeres” (Queiroz, s.d.: b).³³ Para Queiroz, por lo tanto, todo es cuestión de “resemantizar” la heroicidad de su personaje, articulándola a una relectura de la historia, que no podría resumirse en la glorificación de un pasado mítico. La grandeza del personaje está precisamente en la intensidad de sus ambivalencias.

Consideraciones finales

Como conclusión de este análisis, es necesario ofrecer una reflexión sobre el desenlace de la novela. Cuando la búsqueda llega a su fin, tras la traición por parte de su amante, la heroína decide emprender otra guerra en una expedición suicida. La novela se acaba con Maria Moura alejándose a galope, seguida por sus hombres, como si fuera imposible que el relato se detuviera en la imagen estática de la Casa Forte. A pesar de haber realizado su sueño de fundación, estuvo a punto de echarlo a perder por enamorarse. Obligada a sacrificar a su amante para conservar su poder, Maria termina por renunciar a su reino, como si su travesía hubiese sido en vano. Por eso, volver a la aventura, regresar a la guerra, ya no es, como al principio de la novela, una travesía liberadora. Por el contrario, señala el horizonte melancólico de la emancipación del personaje, definitivamente sola y condenada a una muerte segura.

Bibliografía

- Buarque de Hollanda, Heloísa (1997). O *éthos* Rachel. *Cadernos da literatura brasileira*, núm. 4: 103-115. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Buarque de Hollanda, Heloísa (2016). *Rachel, Rachel*. Florianópolis: HB Editora.
- Buarque de Hollanda, Heloísa y Queiroz, Rachel de (1990). Matriarcas do Ceará D. Fideralina de Lavras. *Papéis Avulsos*, núm. 24.
- Courteau, Joanna (1985). The problematic heroines in the novels of Rachel de Queiroz. *Luso-Brazilian Review*, vol. 2, núm. 22: 123-144. Madison, University of Winsconsin Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3513450>. Consultado el 18 de junio de 2016.
- Courteau, Joanna (2001). A feminização do discurso nacional na obra de Rachel de Queiroz. *Hispania*, vol. 84, núm. 4: 749-757. Walled Lake, Michigan: AATSP. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3657836>. Consultado el 20 de junio de 2016.
- Détienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre (1974). *Les ruses de l'intelligence, la métis chez les Grecs*. París: Flammarion.
- Dias Leite Barbosa, Maria de Lourdes (1999). *Protagonistas de Rachel de Queiroz: Caminhos e Descaminhos*. Campinas: Pontes Editores.
- Diodore de Sicile (2003). *Bibliothèque historique*, II, XLV-XLVI. Traducción de Bernard Eck. París: Les Belles Lettres.
- Greene, Thomas (1961). The norms of epic. *Comparative Literature*, vol. 13, núm. 3: 193-207. Durham: Duke University Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1768997>. Consultado el 30 de septiembre de 2016.
- Martins, Wilson (1997). Rachel de Queiroz em perspectiva. *Cadernos da literatura brasileira*, núm. 4: 69-86. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Mathieu-Castellani, Gisèle (ed.) (2000). *Plaisir de l'épopée*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Matos Vilalva, Walnice (2004). *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro*. Tesis de doctorado en Estudios del Lenguaje.

- Campinas, Universidad de Campinas.
- Neiva, Saulo (ed.) (2009). *Désirs & débris d'épopée au xx^e siècle*. Berna: Peter Lang.
- Parafita, Alexandre (2006). *A mitologia dos mouros: lendas/mitos/serpentes/tesouros*. Canelas: Editora Gailivro.
- Queiroz, Rachel de (1997). As três Rachéis: entrevista. *Cadernos da literatura brasileira*, núm. 4: 21- 39. Entrevista con Antonio Fernando de Franceschi y Rinaldo Gama. Río de Janeiro, Instituto Moreira Salles.
- Queiroz, Rachel de (2009 [1992]). *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Editora Siciliano.
- Queiroz, Rachel de (2004 [1995]). O nosso humilde ofício de escrever. En H. Buarque de Hollanda (ed.), *Rachel de Queiroz: melhores crônicas* (pp. 268-270). São Paulo: Global Editora.
- Queiroz, Rachel de (s.d.). Anotaciones para el *Memorial de Maria Moura*. Archivo IEB-USP. Archivo Rachel de Queiroz, caja núm. 1. Sin catalogación.
- Ramalho, Christina (2005). *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Editora Mulheres.
- Roland, Ana Maria (2012). A casa forte de Rachel de Queiroz. *Tensões mundiais*, vol. 8, núm. 14: 97-128. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará.
- Schpun, M. R. (2002). Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. En L. Chiappini y M. S. Bresciani (eds), *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras* (pp. 179-186). São Paulo: Cortez Editora.
- Tamaru, Angela Harumi (2006). *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. São Paulo: Scortecci.
- Vasconcelos da Silva, Anazildo (2009). Le discours épique et l'épopée moderne. En Saulo Neiva (ed.), *Désirs & débris d'épopée au xx^e siècle* (pp. 209-230). Berna: Peter Lang.
- Woolf, Virginia (1992 [1928]). *A room of one's own. Three guineas*. Oxford: Oxford University Press.

‡ Traducción del francés de Juan Sebastian Rojas Miranda (Universidad de Santiago de Cali) y Roberto Salazar Morales (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines).

¹ “Em sua opinião, por que a literatura nordestina não produziu o ‘épico do Nordeste’?” (Queiroz, 1997: 23). Salvo mención contraria, todas las traducciones desde el portugués

son mías.

² “Eu sou a pessoa menos épica do mundo. Meus livros sempre foram muito condensados. Mas, pensando melhor, tivemos sim, à nossa maneira, nossos épicos: *Vidas Secas* é um épico, Jorge Amado também fez épicos”.

³ También puede sorprender que Queiroz olvide la gran novela épica *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, con la que muchas veces ha sido comparada.

⁴ “[...] nós, modestos escribas do Terceiro Mundo”.

⁵ “[...] anonymity runs in their blood. The desire to be veiled still possesses them”.

⁶ “[...] assim deixo aqui descobertos todos os meus segredos profissionais, tão sem importância e rotineiros quanto a obra e a autora que tentava se ocultar atrás deles”.

⁷ “Rachel de Queiroz consegue restaurar a mulher à sua posição legítima e recuperar o papel que ela teve na formação do Brasil [...]”.

⁸ “[...] tornou-se conhecida, porque, juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas”.

⁹ “[...] era a ‘Lampiona’ da época”.

¹⁰ “[...] jogo cruzado de sugestões obscuras”.

¹¹ “Maria Moura ‘responde’, em 1992, ao Lampião que, em 1953, surgira de um protótipo feminino —“vingado”, quatro décadas depois, pela Maria Bonita que veio a se chamar Maria Moura. Não está excluído, aliás, que essa donzela guerreira “responda”, por sua vez, à legendária Diadorim, surgida para as letras em 1956 —Maria Bonita do Lampião Riobaldo, embora envolta em perturbadoras aparências transexuais”.

¹² Desde esta perspectiva, resulta significativo que Elisabeth I haya sido el objeto de un poema épico, *The Faerie Queene* (1590), de Edmund Spenser.

¹³ Diodore, antes de su exposición sobre las Amazonas, apunta que su “relato, en vista de su carácter maravilloso, va a parecerse con toda evidencia a la mitología” (Diodore de Sicile, 2003: 79).

¹⁴ “Homens incômodos, querem mudar —aos poucos vão se livrando deles. [...] As mulheres sozinhas vão criando força —usam os homens —no trabalho, como procriadores [...]. Não há uma ideologia, no matriarcado a coisa é pragmática”.

¹⁵ Se debe señalar que son representadas lo más a menudo montadas en caballos (Diodore de Sicile, 2003: 79-80).

¹⁶ “Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire: atirem; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender”.

¹⁷ “[...] o paradigma da mulher bela, sedutora, mas perigosa se não estiver sujeita ao domínio masculino”.

¹⁸ “Aproxima-se do percurso do herói das gestas e mitos ancestrais, marcado por numerosos e cada vez mais difíceis obstáculos a vencer.”

¹⁹ “[D]epois de moça, a gente fica preso dentro das quatro paredes de casa. O mais que saí é até o quintal para dar milho às galinhas [...]. O curral é proibido, vive cheio de homem. E ainda tem o touro, fazendo pouca vergonha com as vacas. Fica até feio moça ver aquilo”.

²⁰ “Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboeiros, tangendo tropa de burro. [...] Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha; Mãe se scandalizava”.

²¹ “Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres”.

²² “[...] isso é coisa de bruxa!”

²³ “[...] é pauta com o cão!”

²⁴ “[...] já estava aparecendo resultado do cubico; com pouco eu ia ganhar era fama de feiticeira...”.

²⁵ “[...] na contramão da história”.

²⁶ Un tipo de concesión de tierras agrícolas que se desarrolla en el momento en que Brasil es dividido en capitanías hereditarias, al comienzo de la colonización, y que es abolida en 1759.

²⁷ Término utilizado por los portugueses para designar a los mestizos nacidos de la unión de europeos e indígenas.

²⁸ “[...] um bando de mameluco brigador”.

²⁹ “Maior do que a Casa Forte de Maria Moura, só a Casa da Torre —e essa mesma o povo diz que já se acabou, na Bahia”.

³⁰ Estructura de poder característica de la República Velha (1899-1930), en la que las oligarquías locales tienen más poder que las oligarquías gubernamentales, en particular en las regiones más remotas de Brasil.

³¹ “A violência, intrínseca ao conjunto de relações sociais representadas pela autora, não ameaça em nada a ordem vigente, da qual faz integralmente parte”.

³² “Nem o comportamento, nem a inserção social e as formas de sexualidade que as caracterizam escapam do modelo patriarcal no seu pior estilo. A natureza autoritária de sua liderança e a gramática erótica baseada na sujeição de parceiros de condição social inferior não correspondem à expectativa libertária que a noção de matriarcado sugere”.

³³ “[...] espécie de machismo invertido? E os guerreiros? [...] ou um clima mais harmonioso havendo contudo o consenso do poder na mão das mulheres”.

Aliento épico en la poesía de Olga Elena Mattei

Augusto Escobar Mesa

Los poetas no cesan jamás de viajar a través del tiempo y de sí mismos por el universo inagotable de las palabras, y en ese viaje encuentran todo: lo cotidiano con su peso alienante y a veces su carga metafísica; lo humano que alcanza dimensiones épicas y tiene su reverso de ignominia que repugna; lo infinito pequeño que sorprende siempre y lo macro inmensurable que mantiene la expectativa; lo insólito y maravilloso de los seres vivos hasta lo más execrable y aterrador de la imaginación humana, en fin, todo cae en el cedazo de su propia mirada y se recrea en el intrincado ovillo de las palabras. En la poesía de Olga Elena Mattei encontramos todo esto con gran intensidad lírica, unidad de forma y sentido, e incisiva contemplación de la épica humana y cósmica. Su poesía convoca a la acción o a la reacción, pero no deja indiferente. Es una poesía que no mendiga nada, ni se amilana ante otras. Desde sus primeros poemas, Mattei se libera de cadenas que ataban la poesía hecha por mujeres y se lanza a una poesía sin género, sin etiquetas, sin límites, sin coloración particular porque así la considera. Es lo que es. Ningún tema le es ajeno, incluso suele abordar algunos que poco se tratan porque se presupone que no pertenecen al dominio de las artes, como son las ciencias. Su poesía quiere liberarse de cualquier amarre para acercarse al espíritu profundo de los seres y las cosas, sin otra preocupación que estar atenta a las fuerzas internas y

externas que los mueven a ser, pero, y ante todo, aproximarse a sus propias angustias y titubeos porque en todo acto de creación el poeta se expresa a sí mismo, y en ese mismo instante la creación, según Béguin, “se despierta ella misma despertándose ante el mundo’. La intuición creativa es una oscura posesión del mí y las cosas” (Béguin, 1973: 142).¹

Mattei es una viajera por el mundo sideral y por la obra creadora de los hombres que han dejado una impronta en la Historia con mayúscula. Aborda temas que se codean con lo intemporal para revelarnos su compleja y múltiple dimensión porque la poesía, en la idea de Mallarmé, está situada “en la esfera de lo intemporal o de un tiempo originario, en oposición al tiempo agotado de la prosa y del relato de la ‘historia’”; “la poesía se vuelca hacia el presente eterno de una poesía esencial” (Gryner, 2015: 197).² No es osado decir que Mattei es la primera poeta colombiana que se aventura a poetizar el mundo de las ciencias y del cosmos, y el de algunos íconos del arte y la cultura universal. Desde comienzos de los años sesenta, ella busca romper con la poesía vigente en su medio al reflexionar sobre temas no usualmente tratados por las mujeres, como la violencia de la cual recién se salía — periodo nefasto y sombrío del siglo XX en Colombia—; asimismo sobre la miseria social y humana, las guerras, el origen del universo y del hombre en su progresiva evolución. Mattei quiere liberar su poesía de las ataduras del medio social y cultural, así como emprender vuelo hacia otros conocimientos, experiencias, mundos, expectativas. Es una viajera sin términos ni obstáculos en busca de algo más esencial que lo intuye tanto al escrutar un monumento arquitectónico en México, India o Indonesia con su legado de siglos, como al escuchar una pieza de Bach, Chopin, Stravinsky; asimismo al contemplar un cuadro de Leonardo, Manet, Bacon, o al indagar sobre la explosión de una supernova. Todo la incita, motiva, la lleva en un viaje épico por el saber porque para ella este no tiene fronteras, sólo el que cada cual le impone. Pero para quien está dispuesto a ver, todo es acicate y estupefacción. La poesía de Mattei es un ver, indagar, fisionear el propio mundo, el de los otros y las cosas. Mattei lleva en sí dos atributos esenciales en todo poeta: “la avidez de los ojos y el deseo de describir” (Milosz, 1990: 248), porque el poeta debe estar siempre dispuesto a ver más allá de lo que los otros cotidianamente ven y revelar lo esencial de

lo que se percibe. Hay que agudizar la mirada para ser capaz de penetrar en el mundo de lo vivido, observado, leído, escuchado, y no describirlo como es, sino aprehender lo que sugiere, la emoción que suscita; ir tras el misterio que lo envuelve y que no lo deja ser asido como se desearía. Para el poeta polaco Czeslaw Milosz, igual que para Mattei,

“Ver” significa no sólo tener delante de los ojos sino guardar en la memoria; “ver y describir” significa reproducir en la imaginación. La distancia creada por el misterio del tiempo no debe convertir acontecimientos, paisajes, rostros humanos en una maraña de sombras encubiertas. Al contrario, debe mostrarlos a plena luz para que cada hecho, cada fecha ganen en expresividad y sean no sólo recuerdo eterno de la depravación humana sino también de su grandeza. Los que siguen viviendo reciben el mandato de todos los que se callaron para siempre y puedan cumplir su deber de tratar de reproducir lo que ha sido, liberando el pasado de fábulas y leyendas. Así, la tierra vista desde lo alto y en un eterno ahora, que dura en un tiempo recobrado, se convierte en el material de la poesía (Milosz, 1990: 257).

Asombros primeros

Pero, ¿quién es la poeta Mattei que sigue trashumando por los caminos del mundo con su bagaje de poemas como única posesión? ¿Dónde comenzó a gestarse y nutrirse para llegar a ser lo que es? Ella es un ser singular que se revela curiosa por todo desde una edad precoz. Aprende a leer a los cuatro años y de ahí en adelante no ha abandonado el reino de las palabras ni estas a ella. A los once escribe y le publican su primer relato. A los quince, monta piezas de teatro, organiza coreografías, aprende *ballet* y, para sorpresa de todos, a los cincuenta y cuatro vuelve a ponerse las zapatillas para danzar como solista *La muerte del cisne* en el teatro más importante de la época en Medellín. Pasa por cuatro colegios distintos de religiosas durante sus estudios colegiales, de los que es expulsada o renuncia por su carácter independiente y contestatario. Le niegan el diploma universitario en Filosofía y Artes en la Universidad Pontificia Bolivariana a pesar de haber terminado sus estudios, presentado su tesis y esta haber sido aceptada por los jurados, todo por orden del arzobispo en turno, por haber participado en un reinado local de belleza. Se va del país, se casa con un artista

panameño, tiene cinco hijos y no abandona la poesía, que la acompaña como su sombra. Luego, comienza un periplo por muchos oficios: modelo, diseñadora de publicidad, periodista, presentadora de televisión, crítica de arte y de música, directora de arte y producción de una agencia de publicidad en Nueva York, conferencista sobre arte antiguo y contemporáneo; pero sólo a uno le ha sido fiel, al de la poesía. Desde siempre ha sido una viajera impenitente que comienza de niña cuando sus padres viajan por motivos de trabajo. Y en cada viaje, como una aventura nueva, los museos y las salas de concierto son su aliciente y su bálsamo. Mattei es también especial por sus miles de poemas y por ser una de las poetas colombianas que más reconocimiento nacional e internacional ha tenido en el ejercicio de ese mismo oficio. Es también la primera colombiana en elevar poéticamente lo elemental de la vida cotidiana —la antipoesía— cuando eso no se reconocía, asimismo la primera poeta colombiana y tal vez hispanoamericana en haber hecho poesía sobre el vasto universo planetario y lo infinito microscópico, y cuyas obras han sido presentadas en algunos de los planetarios más prestigiosos del mundo.

Mattei es singular por su poesía, que ha ido forjando con ardua paciencia. Es una poesía que se ha ido moldeando y nutriendo con los ecos y signos de los tiempos; poesía sensible que toca las fibras más íntimas sin caer en nostalgias, mimos, tono meloso ni embelecios retóricos. Es una obra que convoca, humaniza, invita a la reflexión y a la contemplación. Veinticuatro obras publicadas y decenas inéditas revelan un espíritu iluminado por las musas, pero podría pensarse que la facilidad del verso se ha atrincherado, y lo que sigue a sus primeros y auténticos efluvios verbales termina repitiéndose a través del mismo espejo. No. Nunca ha querido quedarse fijada en el molde cómodo que le ofrecían en su momento tanto desde la poesía de mujeres como desde la poesía en sí misma, sin género. Si “la literatura es el reino de las excepciones y singularidades”, la poeta Mattei es una de esas singularidades, cuyo oficio, como diría Octavio Paz, más que “inventar: descubre. Y lo que descubre es algo que ya estaba en el idioma, más como inminencia de aparición que como presencia” (Paz, 1981: 35). Su obra no tiene origen geográfico ni destino prefijado, así hable de hombres y mujeres de Colombia o de cualquier esquina del mundo. Es

la mirada de una agonista que ha dispuesto su canto al despertar de los años sesenta; década que revolucionó las costumbres, la moral, la tecnología, las ideologías y al hombre mismo; ese sujeto paradójico cuyos inventos se le han ido saliendo de las manos para dejarlo en un estado de sorpresa permanente o de total enajenación. Y la poeta estaba ahí, y sigue estando, para registrar esos latidos del corazón de la historia y de su gestor, el hombre. Pero la poesía de Mattei no se quedó fijada en aquella época sin referente análogo en la historia por los nuevos cambios tecnológicos y la revolución en el pensamiento y en la imaginación. Tanto el ayer cargado de cosas primordiales como el hoy escindido y doloroso, y el mañana incierto y sobrecogedor, son para ella motivo de inspiración. Pocos poetas, sólo los que padecen el flagelo del asombro, escriben como anclados en un tiempo sin tiempo, no obstante que a cada verso lo envuelva un hilo de Ariadna que remite a seres y lugares cotidianos cuyo transcurso es efímero. Ella sigue a pie juntillas lo dicho por Antonio Machado:

La poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone (Machado, 1999: 121).

La obra de Mattei es, pues, un largo viaje por la vida a través de la poesía. No ha cesado un instante de dialogar con los hombres y mujeres de su tiempo; es su interlocutora, vocera y oráculo, y “quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, al otro yo” (Machado, 1999: 153). Tal como se ve en los poemas de su último libro, *Las voces de la clepsidra* (Mattei, 2015), la poeta se ha dedicado a viajar a través de la historia para mostrarnos lo singular y multifacético de la producción espiritual del hombre, sobre todo a partir del arte, de la arquitectura y de la música. Es un viaje de admiración y de seducción; un canto al arte hecho eternidad, un viaje por el tiempo sin tiempo porque contiene el pasado que se vuelve sustancia viva en el presente, igualmente memoria de los iluminados que nos precedieron, y presencia y deuda con el futuro. Unos de sus versos que nacen de su mirada absorta ante una pintura de Giotto lo sugieren así:

Y contemplé / cada cuadro / con el mismo embeleso / que él puso en sus lienzos [...]. Y entonces comprendí / que el tiempo no ha pasado / porque sigue latiendo / en todo aquello / que surgió de sus manos (Mattei, 2015: 224).

Pero igual la tragedia de Ofelia de Shakespeare la convoca de tal manera que le inspira estos versos:

entre pétalos de flores flotantes,/ y abrazada, aferrada,/ al tronco imaginario de frágiles espigas,/ va a la deriva / aguas abajo junto a la orilla./ Su cabello largo se va enredando / entre los juncos del pantano,/ donde el agua se estanca/ llorando... sin salvarla./ No hay testigos/ que puedan dar la alarma;/ sólo la golondrina de Julieta,/ su lejana vecina,/ avizora la tragedia (Mattei, 2015: 221).

El papel del poeta no es sólo de creador sino el de ser un intermediario entre los hombres y el tesoro infinito de la lengua, que es por tanto su propia dote, lo legado por otros y su heredad. Frente a un mundo que enajena cada vez más con sus incesantes acosos y asfixias de la libertad, el poeta “ayuda a ver” y a ir más allá para desvelar mundos ignorados que la alienante cotidianidad impide ver. O, como dice Marcenac de Paul Éluard, el poeta es un

[...] intermediario. Él pone a los hombres en contacto con el tesoro escondido, o que se le esconde, el tesoro burlado que es sin embargo su propio bien y su herencia. Frente al mundo cuya vida enajenada nos separa, frente al pasado cuya ignorancia impuesta nos niega, él ayuda a ver, nos *hace ver*. Nos llama desde la vertiente de la luz, de la razón, del conocimiento (Marcenac, 1961: 243).

Mattei es una iluminadora de esas voces escondidas. Su voz está atenta al palpito humano para develar algunos de sus secretos, que no son más que un reflejo especular de los propios. Al reencontrarse con la voz de los otros se reencuentra consigo misma, y la poesía se torna en su escafandra y subterfugio, en su única manera de protegerse y de sobrevivir, porque no hay expresión, ni poesía, ni conocimiento que no sea un grito humano y busque responder ante la angustia existencial que abate al hombre. Mattei podría apropiarse de las palabras del poeta Nicanor Parra cuando afirma en su “Manifiesto”:

para nuestros mayores / la poesía fue un objeto de lujo, / pero para nosotros / es un artículo de primera necesidad: / no podemos vivir sin poesía. / A diferencia de nuestros mayores / —

Y esto lo digo con todo respeto— / nosotros sostenemos / que el poeta no es un alquimista. / El poeta es un hombre como todos. / Un albañil que construye su muro: / un constructor de puertas y ventanas. / Nosotros conversamos / en el lenguaje de todos los días. / No creemos en signos cabalísticos. / Además una cosa: / el poeta está ahí / para que el árbol no crezca torcido [...] Contra la poesía de las nubes / nosotros oponemos / la poesía de la tierra firme / —Cabeza fría, corazón caliente / Somos tierrafirmistas decididos— / Contra la poesía de café / la poesía de la naturaleza. / Contra la poesía de salón / la poesía de la plaza pública. / La poesía de protesta social / Los poetas bajaron del Olimpo (Parra, 1983: 153-154, 156).

Cada libro de Mattei ha sido un reto para estar en sintonía con la cultura poética de su tiempo. Una vez publicado uno, el siguiente ha estado mediado por un propósito: romper la manera ya fijada de decir, sentir, evocar, conservando lo esencial del que le precede, porque la paradoja se da no sólo en ella sino en la literatura misma, ya que, como asevera Octavio Paz, “la esencia de la literatura es contradictoria” (1981: 34). Aunque cada escritor intenta renovar el lenguaje que recibe de su entorno, hay algo de él que “se conserva y se perpetúa” porque “cada nueva obra es la continuación y la violación, homenaje y profanación, de los modelos anteriores” y el “escritor lo cambia en sí mismo, lo lleva a ser más profunda y plenamente lo que es” (Paz, 1981: 34-35). Desde los primeros poemas hasta los últimos, la impronta Mattei es una; sin embargo, diversas son las maneras de expresarlos acorde al ritmo, impacto y resonancias de cada momento. Ni siquiera los muchos reconocimientos, ni las obras musicales basadas en sus poemas representadas en París, Nueva York, Washington y otros lugares, ni las opiniones de poetas, escritores y críticos que perciben un aliento universal en sus versos son suficientes para que se encapsule bajo una sola forma expresiva. Como un perro sabueso tras la trufa única, ella no ha dejado un solo momento de seguir las huellas de los seres y las cosas que se han ido gestando en su conciencia, adobadas con el ritmo y la cadencia de su espíritu batallador. La insatisfacción casi compulsiva, el deseo de lo nuevo, la búsqueda de sí y del otro a través de los versos que la identifican y ocultan a la vez, revelan un ser tras la pregunta nunca contestada que abre una compuerta al insondable yo que no se deja asir: “Soy así
/ porque me hice / a través / de muchas distancias / viniendo siempre /

desde el tiempo / de mi propio transcurso” (Mattei, 1974: 23). Con reminiscencias del Rimbaud de “Yo es un otro”, en muchos de sus poemas se observa una lucha interior consigo misma y su entorno, con su otro yo y alma gemela atravesada por la alteridad, las dudas y contradicciones que la cruzan. Es un yo que busca afirmarse como yo único, distinto porque las palabras nacen “de un acto personal y ese acto se inscribe en la lengua; es expresado cuando se utilizan formas gramaticales como, por ejemplo, ‘yo’ (‘yo leo’, ‘yo soy feliz’). Sin embargo, entre todos los términos que componen todas nuestras frases posibles, la palabra ‘yo’ desempeña un papel único” (Gilbert, 1996: 125). Y es en la poesía que el yo lírico se impone en ese diálogo con el otro, su otro yo, y con otros yoes que la interpelan. Ella es la gente que la nutre, la que la hace una y múltiple, la que la afirma y la niega. Así se evoca: “no soy una: / soy los otros, / los otros, que anidan / en mi propio cansancio. / Los que alzaron mi llanto, / los que lo han heredado. / Y los que en su camino / lo olvidaron. / La gente son los otros” (Mattei, 1974: 4). Pero también es ella su propia contradicción: “la soledad me daba miedo / (la soledad interna) / y siempre estaba huyendo / de ella / por el eco. / Pero mis pasos me llevaron / a su túnel desierto / y he estado siempre sola / por el tiempo” (Mattei, 1974: 182). En una sociedad machista como la colombiana, ese yo se vuelve añicos porque no encuentra asidero; los poetas la ignoran como poeta, y las poetisas poco quieren saber de ella por saberse distinta. Ante este vacío se vuelca a la antipoesía en un medio donde no se la practica y se ve como una provocación. En ese momento su poesía se despoja de todo velo retórico, de la armonía melódica; se descalza, se desnuda, se hace minimalista, irónica; se vuelve irrisión de todo y, en particular, de sí misma, como lo vemos en este poema:

Yo soy una señora burguesa / con la barriga inflada / y escribo poesías / con dolor de garganta. / He sido / niña prodigio / muchachita insoportable / mala estudiante / reina de belleza / modelo / de esas que anuncian / sopas o telas o artículos diversos... / Me metí en este lío / inevitable / de enamorarme / y sacrificar a un pobre hombre / hasta convertirlo en un marido (sin mencionar de paso / en qué me he convertido). / Y cometí el abuso social / imperdonable / de tener cinco hijos. / He fracasado como madre / como esposa / como amante / como lectora / como filósofa. / Lo único que puedo hacer / mediocrementemente bien /

es ser señora burguesa y despreciable. / Imperdonablemente inútil. / Y eso es precisamente lo que me infla / la barriga / y me hace escribir poesías / con dolor de garganta / que me saca la rabia. / Porque todos los días me acuerdo / de la guerra y el hambre / que son tan reales / como las señoras / a la misma hora / en que estoy aquí sentada / como una pendeja (Mattei, 1974: 26-27).

Si bien su incesante cuestionarse la acompaña por doquiera como si fuera su razón de ser, también es la fuerza que la impulsa con una dinámica propia. Casi diríamos que ella es pura acción y afán obsesivo de perfección porque nada la detiene en su busca incesante, pero a la vuelta de la esquina el espejo de la vida le devuelve la imagen real de lo siempre inconcluso, de preguntas no respondidas, de imágenes fragmentadas, tal como evoca en estos versos del poema “El espejo”:

cuando quieras hacer tu propio análisis / y escudriñar el fondo de tu ego, / prepara un cuestionario y asómate al espejo. / Mírate bien los ojos y los sueños / y no tendrás respuestas en voz alta, / porque ningún espejo habla en voz alta. / Todos devuelven las preguntas / y las dudas, / junto con las figuras / invertidas / que se reversan en sus prismas, / detrás de los umbrales / misteriosos / donde el azogue esconde / las realidades inseguras / de otros mundos iguales. / No tendrás la respuesta porque el eco / jamás regresa por el hueco del espejo [...] Pero revelan en silencio / lo que nos hace prisioneros. / Y te obligan a hurgarte a ti mismo / las verdades / que nunca te habrías dicho. / Porque a flor de tus ojos, / si te fijas, / se asoman los temores, las mentiras, / los viejos desconciertos, / los rubores, las iras, / los remordimientos / y las culpas. / Todo lo que has hecho te ha marcado / sus surcos en tu rostro. / Y lo que nunca hiciste te persigue / como sombras que se asoman / vidrio afuera [...] Pero nunca te olvides de esta regla: / ¡jamás rompas su cristal! / Impertérito... / Quedarás multiplicada / como un fantasma / y cada imagen gritará / acusaciones inconfesadas (Mattei, 1994: 193-194).

Desde muy temprano ha suscitado su curiosidad el enmarañado universo estelar que abre vías insospechadas hacia mundos que apenas se avizoran y se tornan trascendentes. El universo microcósmico, así como el macroestelar, es objeto de su incisiva mirada no sólo desde el ángulo de las ciencias en sí mismas, sino desde una perspectiva humanizada, porque el hombre es, como sostiene Paz, “el único ser que oye o (cree oír) el poema del universo”; sin embargo “no se oye en ese poema, salvo como silencio” (1981: 116). La poesía de Mattei es una poesía contenida, intensa, desposeída de excesos verbales. Es poesía

que canta a casi todo, pero también al amor, amor al otro y a lo asombroso de la vida; es un amor desafiante, espiritual y casi místico, pero también es amor por lo bello que en todo se manifiesta. Es amor por el otro que la acompaña en el fugaz viaje por la vida, como lo percibimos en estos versos que escribe a los veintinueve años:

mis labios están frescos, / pero los tuyos queman mi penumbra en acecho. / Parece que tu boca son tus dedos. / Tus manos comienzan / a crecer en mi pelo. / Me he convertido en tu lecho / y quiero dormir tu propio sueño [...] Cuando estoy junto a ti / todo desaparece; / sólo me queda / tu mano, / tu hombro, / tu rostro, / y esta luz azul en que me ahogo [...] / Vengo tan lentamente por tus pasos / que quizá no los sientas. / Soy un abecedario / que pronuncias en tus frases / y en tus palabras / a diario. / No puedo separarme, / ¡hace tanto / tiempo que me anudas / que es demasiado tarde! (Mattei, 1962: 24, 38).

Y estos a los setenta y cuatro años, cuando el otro es una presencia ausente, una imagen fantasmática de deseos ya idos:

Despierto, / llena de conmoción, / del más intenso sueño: / un beso hueco / con un hueco / negro / aspirando galaxias / en mitad / de la garganta [...] / Y eras tú, / el desconocido, / el que aún no ha venido. / El que he estado buscando / entre todos los rostros [...] / El que busqué hace años / dentro de los ojos / de mis amigos... / El que sigo buscando / sin que jamás desista... / El que hoy me ha besado... / ¡Tú, el que / tal vez no existas! (Mattei, 2007: 27).

El amor que atraviesa su poesía es un amor casi totémico, un dios de la vida y de la muerte; es, como lo dice Sócrates en *El banquete de Platón*, el “Demonio del amor” (en Machado, 1999: 105). Es un tema que se muerde la cola porque la ha acompañado siempre y, como diría Borges, “siento que todo lo que he escrito después no ha sido otra cosa que desarrollar los temas abordados por la primera vez; siento que durante toda mi vida yo he reescrito el mismo libro” (Borges, 1980: 295). Si bien el tema del amor en su poesía todo lo cobija, incluso su reverso, el desamor, no es el amor físico sino uno ideal que está en el meollo de toda reflexión y de todas las cosas como una fuerza esencial: amor por el arte, las ciencias, la música, por el saber en el sentido pleno de la palabra, porque detrás de cada acto creador está el otro, ese otro único que ha dignificado la condición humana, la ha elevado y sostenido a pesar de espejear su contrario que genera tanta infelicidad e ignominia.

Es un amor como experiencia vital y como sentimiento que suscita en el lector diversos y encontrados estados de emoción. El amor es en ella la vida como pregunta y experiencia, y sus poemas, en tanto que discurso, son manifestación de una experiencia intensa, visceral; no representa los sentimientos, sino que los hace presentes porque “representar se dice de lo que ya está presente; pero lo que está en proceso de aparecer no se representa [...]”. Tal como lo dice Benveniste: ‘el poeta transmite la experiencia, no la describe; él expresa emoción, no la idea de la emoción’. El poeta crea el movimiento del sentimiento, emociona” (en Gryner, 2015: 198).

Cualquier tema del arte en ella, bien sea a través de una pintura, un templo antiguo o una composición musical, suscita su admiración y reflexión, como lo vemos en los siguientes versos, uno a los treinta y un años y otro a los ochenta y dos, sobre el milenar templo de Angkor Vat con sus millares de figuras delicadamente talladas y sus bajorrelieves que sorprenden al más simple o versado espectador por la magnificencia de su arquitectura, y lo que ella representa como acto creador humano:

Mas / guardamos silencio / en la selva / truculenta y voraz, / que estranguló palacios y santuarios / como Angkor-Thom y Angkor-Vat. / Razas fastuosas, / milenarias, / de riquezas fabulosas y lejanas. / Miembros muertos / del monstruo de mil cabezas / y cien brazos / que han formado la humanidad. / Miembros súbitamente cercenados, / sin dejar más documento / que la piedra / con su voz de lápida / tallada y enigmática. / Y guardamos silencio (Mattei, 1964: 45).

Imagino la oración del caudillo, / y oigo el clamor de sus batallas y sus gritos. / Y en la frente me queda / grabada la imagen / de sus guerras y / el valor de sus gestas, / madurada la siembra de sus tierras, / nimbada la memoria con sus glorias / y el brillo de su historia / que aún resuena / a través de las eras. / Ankor Vat, / joya de roca, / maravilla erigida en el planeta / por un pueblo antiguo, / casta perdida / en la jungla de los siglos... (Mattei, 2015: 149).

La poeta se asombra por las tantas y maravillosas cosas creadas por aquellos hombres que revelan y exaltan en su creación el universo infinito del espíritu y de la imaginación, los mismos que se codean con otros hombres que todo enajenan y desdichan de su condición. Los grandes creadores en todos los campos, desde los primitivos hasta los

del presente, atraen a la poeta como un imán del que no puede zafarse hasta no recrearlos en sus versos. Esos creadores tienen un espíritu superior, un impulso vital que la atrapa y convoca poéticamente. Por eso afirma: “si estoy leyendo algo sobre Monet, Van Gogh, Baalbek, Pisimbalá o cualquier otro tema que me interese, de inmediato me causa tal impresión y emoción que me inspiran a escribir”, bien sea por la excepcionalidad y grandeza del personaje o del lugar histórico. Y agrega: “casi siempre de inmediato se me viene la primera frase” y luego como en una cadena, la primera trae la segunda y la tercera y así sucesivamente, “y ya no soy capaz de detenerme hasta el final”. Mediante una sucesión de imágenes, los versos y poemas “vienen con su propio ritmo”, agrega.³

El ritmo modula toda la poesía de Mattei, a veces es en círculos concéntricos, otras en espiral, o en ondas sucesivas, o de manera helicoidal, en fin, cada poema genera el ritmo, la melodía, la forma que le pertenece.⁴ Luego, sigue el proceso de revisar, agregar otros versos, quitar aquí o allá o abandonarlos. Meses o años después viene la reescritura con nueva información, con otra mirada y nuevas revelaciones que apenas si se insinuaban. Muchas veces, precisa:

[...] no salen como se esperaba desde la primera vez o salen tan bien armados con el ritmo y la rima que les corresponde que los dejo tal cual, pero aun así tengo la manía de cambiar, mejorar; es siempre mi afán perfeccionista.

Los poemas de Mattei, con su sintaxis, significación, forma, no sólo contienen un universo de sentidos, sino que en sí “poseen su propio peso y valor” (Jakobson, 1977: 46). Pero ¿cómo es ese proceso de elaboración de los poemas? La poeta afirma que sigue una trayectoria que conoce bien y ha ido perfeccionando a lo largo del tiempo:

[...] los poemas que yo escribo no vienen con métrica sino con su propio ritmo y rima. Trato siempre que no vengan con rimas fáciles o comunes, aunque a veces se necesita. En la cabeza yo tengo un gran archivo de rimas y por eso cuando comienzo un poema y escribo los dos o tres primeros versos me empiezan a salir las rimas. Algo me lo exige, pero a veces no hay rima para el tema que estoy tratando en el momento. Cuando surgen rimas que no funcionan con el tema que estoy tratando o por el tipo o estructura de los versos, entonces invento un símil de otro tema donde sí cuadra esa rima y la uso; así convierto las dos o tres

frases siguientes en una metáfora. A veces, para algunos lectores, ciertos versos parecen no funcionar y eso es porque el ritmo tiene una pata coja; es lo que ocurre en el baile y en la música (en el vals, la polca, las danzas rusas y las zíngaras, las sevillanas, el pasodoble, la jota aragonesa, el folklore hispanoamericano, el tango... y muchas más). Yo soy bailarina, y eso lo tengo en el hipotálamo de cerebro reptil. Los ritmos quebrados imparten variación, gracia, expresividad, sorpresa, misterio, atracción. Todo ello hace parte interesante de la belleza poética.

Cuando el lector observa la construcción de los poemas de Mattei puede darse cuenta del carácter estilizado de los mismos, la armoniosa musicalidad, el ritmo constante, la rima melódica como si se escuchara una canción. Son poemas hechos melodía porque no en vano la música hace parte de una de sus pieles fundamentales que lleva desde niña. A propósito, Mattei podría suscribir estas palabras de Joyce:

[...] la forma lírica es el traje verbal más simple de un instante de emoción, es un grito rítmico similar al que antaño excitaba al hombre cuando tiraba el remo o echaba a rodar piedras desde lo alto de una pendiente (en Genette, 2004: 46).⁵

En todos los momentos de asueto en su casa paterna como en la de los abuelos se escuchaba con admiración a los grandes compositores clásicos y de ópera, y se discutía de los asuntos de arte más diversos. Pero hay algo más que remarca la poeta con respecto al aspecto musical de sus poemas. Dice que estos son como el *ballet* y el ritmo del baile: “una bailarina tiene ritmo siempre, incluso cuando camina siente el ritmo en el cuerpo. El ritmo me viene hecho y está en los acentos de cada palabra que pongo en los versos”. Sus poemas tienen pues ese ritmo, finura, armonía, intensidad, por eso en buena parte de su obra se prescinde de versos largos que tienden al transcurso narrativo o prosa poética, y se aproximan más a la forma rítmica de la canción. La música es el aura que la cobija a diario y la hace entrar en trance. Si el arte pictórico le roba la mirada, la música se vuelve visceral porque penetra en lo más hondo de su propia existencia y se convierte en la fuerza que la hace vibrar, motivar a la acción, en fin, es bálsamo y arrullo, como se observa en estos versos del poema “Música de amor”:

Chopin / tu música puede ser un paraíso / ¡o un infierno! / Si estoy enamorada y él me ama,
/ tus melodías dicen / con notas / lo que siento... / Y si yo amo / pero no soy amada, / con

una balada o un nocturno, / dejas mi corazón tan taciturno / que me alejas del mundo / y en tu música escucho / sólo quejas / y no arrullos... (Mattei, 2015: 249).

Mattei es una lectora obsesiva, bien sea con temas de pintura, arquitectura, música, arqueología, genética, etc. Todo la motiva.⁶ Es una lectora compulsiva y ecléctica como en muchas de sus cosas:

[...] cuando algo me apasiona no soy capaz de soltar el tema hasta no verle el derecho y el revés, pero es imposible, porque necesito una vida extra para alcanzar a leerme todo lo que quiero antes de morirme definitivamente. Debo irme bien preparada.

Así se la pasa en un nunca acabar porque siempre revolotean en su cabeza decenas de temas señalados en sus libros, revistas, carpetas y periódicos regados por todas partes en su apartamento. Anota que cuando comienza a escribir un poema sobre algún personaje de la historia o un lugar que admira o cualquier otro tema, este “me va llevando de la mano” y no se detiene hasta el punto final.

De la misma manera que me sale un verso tras otro, así se me van viniendo los temas de manera encadenada. Es como un cataclismo que no puedo contener si no me siento a escribir el poema de una.

A veces el poema sale breve y otras extenso, incluso de varias páginas o muchas hasta formar un libro. Casi todo invoca y convoca a la poeta porque la poesía es su refugio y liberación. Mattei podría rubricar las palabras del poeta Roberto Juarroz cuando habla de la poesía como “la mayor plenitud posible de la vida a la que yo pueda acceder. No conozco, como experiencia vital, ninguna intensidad mayor. La poesía es mi identidad” (Juarroz, 1980: 39).

Las voces de la clepsidra

En *Las voces de la clepsidra* (2015), Mattei rinde homenaje a algunos personajes del arte, de la música y a sitios históricos y arqueológicos que ha conocido y hoy son patrimonio cultural de la humanidad que la poeta recrea de nuevo. El libro se inicia con los seres anónimos de la prehistoria que siempre la sobrecogen por las cosas admirables que han creado a partir de nada. Con una racionalidad incipiente pero

imaginativa que los dignifica como humanos, los primeros habitantes inician la historia de la humanidad al transformar el mundo natural con sus rústicas pero efectivas herramientas hasta hacerlo útil, práctico, funcional. Esos primeros seres históricos que se distinguen como *homo faber*, *ludens*, *constructor*, *sapiens* dejan su legado histórico para siempre al no detenerse ante el primer invento, al contrario, es el aliciente para el que le sigue, y así sucesivamente en un eslabón infinito cada vez más intrincado. Quizá por eso dirá Bergson en relación con esos primeros hombres, y los que le siguen, que la inteligencia es “la facultad de fabricar objetos artificiales, en particular herramientas para hacer otras herramientas, y variar así indefinidamente la fabricación” (Bergson, 2007: 140). Para Mattei, “es algo maravilloso observar esos primeros hombres que comienzan a inventar todo tipo de instrumentos para transformar su propio entorno. Yo no hago más que expresar un canto de admiración hacia esos hombres primitivos” que inventan las lascas, la caza, la pesca, el fuego, la cocción, en fin, todo tipo de utensilios y, sobre todo, el fuego y las semillas, que cambian por completo la forma de vivir: “sembrar es algo extraordinario que inventan antes que el calendario y que muchas otras cosas”. Y con estas novedades viene en consecuencia la invención de la rueda, de la navegación, los primeros asentamientos y con ellos las originarias pinturas rupestres. Para Mattei, esos primeros inventores lo son en su estado más puro y auténtico porque antes no tenían ningún precedente, ni de quién asimilar una experiencia para renovar lo habido; son seres inteligentes y hay inteligencia siempre y cuando haya inferencia, “pero la inferencia, que consiste en un superar la experiencia del pasado por la experiencia ganada en el presente, ya es un comienzo de invención” (Bergson, 2007: 139). Pero cuando no se tiene nada que le anteceda, “eso sí es extraordinario y es lo que más me maravilla y me lleva a escribirle poemas a esos hombres únicos”. Así le canta a esos nuestros ancestros primigenios:

Por eso, en el milenio treinta / antes de esta era, / de la fecundidad del ocio / que engendra
el pensamiento, / como la luz en las primeras teas / al fondo de las cuevas, / nació la
reflexión, / y el intento de expresar el asombro / en la belleza. / Y creó el hombre / su

primera obra maestra: / por hechizo de su ingenio, / con tinturas recrea bestias y cazadores,
/ y allí están los seres ocre / atrapados en el instante, por milenios... (Mattei, 2015: 41).

La poeta aborda las culturas prehispánicas de América fascinada con las fabulosas construcciones arquitectónicas de las comunidades mayas, aztecas e incas. Civilizaciones que lograron un extraordinario progreso a pesar de no haber conocido la rueda ni otras herramientas avanzadas —utilizadas en otros lugares del mundo— que hubieran podido facilitarles la tarea, sobre todo por la complejidad técnica de sus construcciones. Sin embargo, pudieron diseñar un calendario —los mayas— tan desarrollado desde el punto de vista matemático y astronómico para calcular los ciclos y eclipses lunares y solares con tal precisión como el mejor de los europeos en su momento. A propósito y con una ironía desacralizadora, exclama la poeta: “¡Qué extraño, / que Dios / no haya inventado / la rueda!” (Mattei, 1974: 134). Estas y otras comunidades del mundo que crean civilizaciones que hacen progresar la cultura humana tienen también necesidad de inventar sus mitos sobre el origen del universo y de la vida, sobre la muerte, el caos, el fin apocalíptico, los profetas y mesías. De esos mitos nacen la nada, la oscuridad, el maíz, el trigo, el universo, los dioses y humanos que los pueblan. Los mitos nutren la imaginación, fundan la realidad y mantienen en equilibrio el orden del universo con seres imaginados y otros reales que terminan siendo tan legendarios que se codean con la quimera, por eso a los hombres de todos los tiempos les urge crear Bochicas, Abrahames, Budas, Yavehs, etc. En los siguientes versos, la poeta regresa en el tiempo para resaltar la presencia de Enlil, el Señor de los Vientos, el dios de los sumerios, dios de bondad que nada puede hacer para eliminar el mal que ha permitido que los hombres inauguren y, paradójicamente, perfeccionen.

Yo soy Enlil. / Ellos me llaman así, / pero yo soy quien es [...]. Soy todopoderoso. / Sólo una cosa hay, / que no puedo dominar: el mal. / El mal está ante mi mano / como la antimateria ante la tierra [...]. Yo soy yo, los hombres son la guerra. / Los hombres son dolor. / ¡Yo soy Dios! / Ellos hacen el mal, / el horror y el dolor: son / mi antimateria (Mattei, 2015: 57-58).

Esos personajes míticos e invenciones a los que la poeta canta los llama “albores del mito” porque es con el mito que se tejen las fábulas y

la realidad; mitos que siguen vigentes hasta ahora a manera de grandes arquetipos. Y en homenaje a esos seres excepcionales se han construido las obras arquitectónicas más insólitas, majestuosas, complejas, estéticas que humano haya podido imaginar, diseñar y llevar a cabo: las pirámides de Egipto, los guerreros de Xian, los templos de Petra, Borobudur y Angkor Vat o Machu-Pichu, La Alhambra, etc. Estos y muchos otros sitios arquitectónicos siguen siendo, a pesar de los siglos y milenios, expresiones excelsas del ingenio y la imaginación del hombre, y con los cuales se ha tejido la historia por las gestas que allí se dieron y necesitaron para su construcción. La poeta los invoca y nombra de nuevo con la intención de redescubrir algunos de sus muchos secretos que apenas si se dejan entrever. Ella se enfrenta a esas realidades evocadoras y las va revelando mientras trashuma por ellas como lo hace Juan de Mairena cuando decide mirar su entorno de otra manera porque

[...] el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre, como muchos piensan, descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo (Machado, 1999: 145).

Luego para honrar a algunos personajes amados e iluminados — pintores y músicos— que han hecho que el mundo sea distinto al que los vio nacer, la poeta se mete en su piel, en las obras que crearon, en los desafíos que asumieron. Todos y cada uno a su manera ampliaron el dominio del espíritu como nadie antes que ellos lo había hecho, y hoy podemos contemplar el mundo desde diversos ángulos gracias a su capacidad de aprehender el pasado y el propio presente para proyectarlos en un futuro sin horizonte predeterminado. Algunos, entre muchos, que seducen a la poeta son: Goya, Van Gogh, Klimt, Sibelius, Brahms. Estos son “los ungidos de la historia” o “sus amantes”; creadores e imaginadores sin par que lograron no sólo atrapar la sensibilidad, el alma, el arte de su tiempo, sino que forjaron una nueva forma de ver, pensar y sentir. Con su fina sensibilidad y espíritu abierto, esos seres epifánicos revelan a las generaciones que les siguen senderos insospechados, formas nuevas y auténticas que no se agotan en sí

mismas; todo lo contrario, tienen un aire de eternidad; prueba de ello son los siglos, culturas, sociedades y hombres de todos los lugares y tiempos que siguen disfrutando esas obras de arte y lo harán en el futuro. Esos seres especiales tienen, en palabras de Baudelaire, “la afición por el infinito” o “una *gracia* auténtica, como un espejo mágico donde se invita al hombre a verse embellecido, tal como debería y podría ser, es decir, una especie de excitación angélica” (Baudelaire, 1972: 61-62).

En los siguientes versos de un poema dedicado a García Lorca, la poeta nos revela el poder seductor de las palabras de ese poeta de la aurora y del ocaso, del instante que se vuelve eternidad:

¡Oh luto de amor y pena / que por la calle se nombra! / Lágrima en tu poema, / eco nuevo de las botas. / Por la calle tus amigos / van doliéndose del alma / y el mundo entero ha seguido / los pasos que diste al alba [...]. ¡Y te hubieses callado, / Federico, el de Granada... / Venir a morir atado, / por crímenes de palabra! (Mattei, 2015: 267-268).

Con sus obras, esos productores de realidades y artistas del ensueño tienen el autooficio de “despertar en el espíritu del hombre la memoria de realidades invisibles” (Mattei, 2015: 61-62). Las grandes obras de esos singulares creadores a las que se refiere la poeta son un caleidoscopio o, como diría Paz, “un abanico de signos que al abrirse y cerrarse nos deja ver y nos oculta, alternativamente, su significado. La obra de arte es una señal de inteligencia que intercambia el sentido y el sinsentido” (Paz, 1981: 11). Es difícil saber qué es lo que más impresiona a la poeta, si los sitios históricos, los pintores o los músicos, porque todo la atrapa como la mosca en la tela de araña de la cual, una vez asida, jamás podrá desprenderse. Esto puede verse, entre muchos otros, en estos versos del poema “Los impresionistas” dedicados a esos magos del pincel que le dieron vuelco a todo, porque comenzaron a observar el mundo cotidiano de otra manera y plasmarlo en la tela, que deja de serlo para convertirse en lenguaje:

hombres inmensos / que acrecieron en sus manos / las dimensiones de lo bello. / Cada uno sabía cuánto valía / la emoción traducida en cada trazo. / Cuánta carga traía / cada gota en el ocaso. / El eco de una tarde / con su espesor alado / tañe como un plectro / cada fibra escondida / en el cerebro. / Para ellos, / el sol ardía / no sólo sobre el campo, / sino además

en cada célula / exaltada por la música blanca / que produce el alma / cuando el paisaje canta (Mattei, 2015: 250).

Es a esos númenes que canta la poeta. Son ellos “las voces de la clepsidra”, voces de un tiempo sin tiempo porque perviven en la memoria de los hombres. Ellos son los amantes de la poeta porque día y noche la acompañan, la nutren, la convocan, la hacen soñar como ningún otro ser carnal. Es una empatía y una devoción gratificantes hacia ellos por el amor que le generan. La poesía de Mattei podría compendiarse en estas sabias palabras de Paz: “la poesía es la operación mediante la cual el hombre nombra al mundo y se nombra a sí mismo” (1981: 96). El poema retorna al mito que nombra y se hace mito porque recupera lo esencial; se hace *fiat*, es palabra hecha verbo. Las palabras en la poeta Mattei son hito y piedra angular que todo hace posible, son:

pedras de fuego, / fuego de las pedras / que se incendian, / pedras blandas, / cerebros, / concreciones vivas / que parecen / pedras ciegas, corales, cales, / colonias de sumergidos sueños, / enjambres de pensamientos, / curvas suaves donde caben / las memorias viejas, / de instantes pasajeros, / rostros quietos, / tiempo recubierto / con un velo de hielo, / y el sol de los recuerdos / llameando, / derritiendo pedras de fuego (Mattei, 1994: 45).

El poeta moderno es aquel que de manera espontánea y para obedecer a una necesidad vital responde con mitos a las cuestiones que plantea el hombre al afrontar el universo. Y aquí el mito se entiende no como mera traducción de un pensamiento, sino que él mismo es una manera de pensar en cuanto que es representación del universo mediado por una sucesión de eventos, actos y sufrimientos. Con el mito el hombre “intenta dar un paliativo a la angustia, al estupor del ser que comienza a interrogarse sobre su destino; y esta respuesta tiene siempre la forma de una acción, de un drama” (Béguin, 1973: 125). Volver a nombrar mitos primitivos y contarlos de nuevo, como lo hace Mattei, es de algún modo apropiárselos. Para Béguin, el poeta recurre al pensamiento mítico no como un medio expresivo que él tiende a imitar o prestar, sino como el único instrumento del que dispone para enfrentarse al asombro. Ante las cosas que él busca restituir en su novedad, el hombre se encuentra con un universo cerrado, por eso es

necesario que entre en consonancia con él para escucharlo y aquel pueda responderle y, así, hacer posible la vida. El poeta recurre, pues, a la imaginación para inventar, contar, conferir un sentido a las cosas que invoca, como en estos versos de Mattei sobre los genios constructores de la Alhambra:

Y los artífices fueron / tejiendo telarañas fantásticas, / universos cuajados de galaxias, /
nébulas estrelladas. / ¡Cielos tallados en la piedra! / Intrincados encajes / formados de
arenisca. / Flores de esmalte / enjaezadas con brillantes facetas, / pétalos de cerámica, /
guirnalda y trenzas mágicas... (Mattei, 2015: 215).

Un cosmos que fascina

En la poesía de Mattei el mundo exterior se convierte en su interlocutor al igual que los ritmos secretos de su vida interior. Ambos hacen eco y se asemejan a los ritmos del lenguaje poético. La poeta se preocupa por saber cuáles de esas fuentes de la vida y de su vida se corresponden con las aguas transparentes y a veces inasibles de la poesía. Cuando el poeta medita pone en juego las fuerzas del cosmos y le comunican un maravilloso estremecimiento. En consecuencia, el acto poético se extiende al universo entero. En este proceso, según Rolland de Renéville en su *Expérience poétique*, se da una doble correspondencia: la primera, con el lenguaje en sí mismo y con un ritmo que está al interior del poeta; la segunda, entre ese ritmo escondido y los grandes movimientos que rigen la creación, de esa manera las leyes físicas de la energía parecen

[...] calcadas por el espíritu humano cuando, recorrido por las vibraciones de la poesía, da a luz un ritmo sobre el cual figuras distintas aparecen para confundirse luego y regresar por fin la inmovilidad palpitante que dirige su aparición (en Béguin, 1973: 131).

Mattei hace posible esa aparición al acercarnos a las maravillas del cosmos inconmensurable y de la vida en su más implacable cotidianidad. Ella se ha dedicado a merodear tanto el día a día con su fardo metafísico que se oculta tras su piel desgastada, como el enmarañado universo estelar que abre vías insospechadas hacia un mundo que apenas se avizora, pero también sobre aquellos que nos han ido revelando sus secretos, como se ve en el poema “Einstein”,

dedicado al fisgón mayor de la materia y la energía, del espacio y el tiempo:

Allí estaba / Einstein / comprendiéndolo... / Allí, / en ese sitio no-sitio / de la gnoosfera / donde la materia / se convierte en luz y se deslumbra / a sí misma. / Einstein / comprendiéndolo. / Pero no dijo nada. / Movié la lengua / y no pudo encontrar una palabra: / sólo emitió silencio... / y calculó sus números... / y luego se le vio / con la mirada abierta... / ¡Comenzó a comprenderlo! / Allí / en el mismo punto del universo / donde el sitio / se convierte en tiempo. / En donde el tiempo, / girando en el espacio esférico, / se reconoce / eterno (Mattei, 1994: 47).

Contrario a la ciencia que presenta la vida no como un “árbol verde y/o dorado sino como una relación físico-química entre moléculas” (Paz, 1981: 111), Mattei lo revela verde y humano. En los siguientes versos de su poema “Cosmogénesis III”, vemos el origen del universo como un acto de engendramiento de la vida a la manera de una Pachamama que da origen a todo, que recoge y nutre contemplativamente en su seno:

roncando como truenos del averno, / tétrica, / la tierra esférica, tambalea, / su matriz inmensa preñada / con el peso del futuro / que va a desparramarse / por sus muslos. / Monstruosa madre, / en sus fauces de cavernas / se quema y se cocina / la materia que transforma / su más secreta piedra. / Sus pectorales músculos / pletóricos / y su pulmón de cavas alveolares / primordiales / deletéreas / soplan hasta insuflar de vida / la síntesis carbónica / de luz y clorofila. / Los pliegues de su vientre, / y las arrugas de su gleba / forman, nutren / y acunan la semilla [...]. / Tras de millones de millones / de años-fuego, / llegamos (Mattei, 1994: 49-51).

En un poema reciente, “Matriz del universo”, se observa con claridad esa relación universo-madre-tiempo que no sólo ha tenido un carácter mítico entre los primitivos, sino que la sigue teniendo en comunidades indígenas del presente:

el espacio es la placenta, / la matriz del universo. / Y tú, / padre nuestro, / la Energía. / Tomas mil formas. / Transformado / en luz / penetras / la vagina / del cosmos / y lanzas / tu semilla / explosiva. / Nebulosas que giran / expandiendo / el vientre del espacio / germinan en silencio / a los hijos / de tu verbo [...] Luz: semental / del universo... / Y en el fondo, resbalando, / el Tiempo (Mattei, 2009:).

En su libro *Cosmoagonía* (2003),⁷ Mattei compara en muchos momentos el nacimiento y la consolidación del cosmos superior e inferior con la agonía gestante materna y las agonías del hombre en general. La visión singular de la ciencia en la poeta se ve permeada por dos temas ejes, el Hombre y el Amor con mayúsculas, con los que evita caer en el tratamiento de lo científico como mero lenguaje técnico, prosaico, antirretórico. El conocimiento del universo a través de la ciencia eleva la condición del hombre como un ser único, ávido de saber, insaciable por descubrir los secretos de lo existente y, mediante ese proceso, descubrirse a sí mismo. Así, la creación poética, además de ser una singular experiencia humana, es sed insaciable por el saber con el cual el poeta busca conocer el destino del hombre y, por su mediación, el propio. En sus invocaciones al infinito universo planetario, la poeta indaga por ese “ser del hombre” que es, en palabras de Paz:

[...] simultáneamente la expresión de la totalidad universal —su cuerpo gravita bien, como el de los astros— y el resultado es una colisión casual de fuerzas y energías: átomos, células, ácidos [...]. El hombre —ese querer del ser universal— es un momento del cambio, una de las formas en que se manifiesta la energía. Ese momento y esa forma son transitorias, circunstanciales: aquí y ahora. Ese momento desaparecerá, esa forma se disipará, sin embargo, ese momento comprende todos los momentos, es todos los momentos; esa forma se enlaza a todas las formas y está en todas partes (Paz, 1981: 94-95).

Tratados con rigor por Mattei, los datos científicos se visten con nuevo ropaje por la visión humanista que los acompaña y la presencia de un yo lírico atento a revelar esa dimensión, como puede percibirse en su libro *Pentafonía* (1964)⁸ y luego en *Cosmoagonía* (2003). Estos largos poemas sobre el universo son espacios en los que se despliegan acciones, pensamientos y emociones envueltos en “una sustancia impalpable” en la que la poeta se sumerge y se deja invadir. Antes de lanzarse en el vasto e intrincado cosmos, ella invoca las fuerzas poderosas que lo han hecho posible, el espíritu que subyace detrás de ese movimiento al infinito, mismo que ha generado, impulsado y sostenido la vida en todas sus formas y no tiene en ella carácter metafísico. Esa compleja dinámica del cosmos da visos de observarse en la historia humana, aunque esta parece menos elucidable que el

universo mismo. Hombre y cosmos son dos entidades esenciales que se replican, que interactúan, que se espejean. La poeta pone en diálogo estos dos universos. Nombrar el universo que ella percibe a su manera es, de algún modo, tomar posesión de él. Vienen bien a tal propósito estas palabras de Béguin:

[...] esto que primero hostil e impenetrable escapaba a toda aprensión, el espíritu se apodera en el momento en que imagina la historia [...]. Narrando las guerras de los elementos, el matrimonio de la Tierra y del Cielo, el nacimiento de la Noche y de las genealogías antropomorfas de los astros, él mismo prueba que sus propias leyes rigen el curso eterno de las cosas. Entre los acontecimientos “reales” y el ensamblaje aparentemente fortuito de las imágenes interiores, entre los nacimientos cósmicos y los nacimientos espirituales, una correspondencia se establece. Al asombro ansioso que inspiraba una realidad impenetrable sucede un diálogo más fácil: en este universo que el hombre narra, él mismo se inscribe de manera natural (Béguin, 1973: 125-126).

Veamos cómo Mattei se apropia poéticamente de algunos de los tantos elementos de la vida que son expresión de la compleja y extraordinaria evolución del universo:

el viento de verano / levanta su voz / entre los árboles y el cielo. / Escuchó sus signos vitales,
/ y esperó la plenitud de la naranja, / asombrada, / del tiempo que pasa / sobre su cálida
corteza (Mattei, 1964: 42).

Y seguirá la búsqueda filosfal, / no por la piedra o el metal / ni la cisterna, / sino por la
fuerza, / la fuerza con más fuerza / que la onda de choque. / Ser anti-ser / que desató tanta
potencia (Mattei, 2016b: 58-59).⁹

Trompos, hélices, espirales, / caracoles de soles circulando / en tifones de incendios, / flores
de Fibonacci, / palmeras de estrellas revueltas / por ciclones y tormentas... / Rebaños,
muchedumbres, / cien mil millones de seres luminosos, / girando al unísono, enlazados /
por tracciones titánicas, / y al centro, / pozos sin fondo... (Mattei, 2016b: 20).

Pentafonía es pues una especie de poética sobre el origen y desarrollo del universo y del hombre, mediados estos por un juego de contrarios inherentes tanto al devenir del cosmos como de los seres vivos; contrarios, bien sabemos desde el *Fedón* de Platón, están en el origen y desarrollo de todas las cosas y procesos, mantienen su dinámica y armonía:¹⁰ vida-muerte, espacio-tiempo, finito-infinito,

contingente-eterno, bien-mal, etc. Pero, sobre todo, es una visión del hombre como *homo faber, ludens, sapiens, politicus y predator*. En unos versos del poema “Primera visión: el cosmos”, podemos ver al hombre inserto en el cosmos como *sapiens* y a la vez como *predator*:

el universo girando, / la humanidad, girando / hacia después, / hacia el vértigo, / el mal y la miseria, / hacia las fuerzas desatadas / por el abuso de soberbia. / Hacia el clímax energético / y la explosión nuclear, / astronómica, / desintegradora (Mattei, 1964: 8).

En los versos del poema “Quinta visión: la naturaleza”, evoca el efecto depredador del hombre contra la naturaleza y contra su misma especie:

reina la pobreza. / Por los siglos de los siglos, / el hambre clava sus cuchillos / en las palmas del mundo. / Insultamos a la naturaleza, / la llamamos estéril, desértica, / inclemente, traicionera. / Mas la traición está en nosotros, / corroe las mentes, / ata las manos a la negligencia. / El dolor que azota los cuerpos enfermos, / el que ahoga el pecho, / lava los cerebros y aniquila el alma, / no brotó en la tierra / desde sus entrañas: / brotó de nosotros, los reos, / los que desatamos odios, crímenes y guerras (Mattei, 1964: 57).

Es interesante observar que cuando la poeta trata las ciencias, lo hace como un ser ilustrado, racional, a veces agnóstico, pero a veces, y a su pesar, se le fuga un humanismo cristiano por algo esencial que está ahí y no necesita ser explicado. Por ejemplo, sobre el origen del universo, prima en ella la explicación evolucionista y filosófica más que la metafísica. La poeta nos hace ver la tierra desde abajo y desde arriba “en un eterno ahora”, pero también desde un “tiempo recobrado” (Milosz, 1990: 257), que se convierte en la materia de su poesía, tal como se observa en los siguientes versos de la cantata *Cosmoagonía*:

en el principio / la nada. / Ser nada era Ser. / Y Movimiento de ser Nada: / vibración, oscilación, / cambio. / Cambiar hizo el lugar, / el espacio, / la entropía / y ésta a su vez, según se producía / era el transcurso, / sucesión / el Tiempo: / el Espacio Tiempo [...]. En el principio / no había nada. Todo era nada [...]. Partícula primigenia, / partícula partogénica / y hermafrodita, / madre-padre de sí misma, / de la materia y el cosmos, / y de la vida (Mattei, 2016b: 11-12).

En los grandes mitos, inventos y creaciones abordados por Mattei en sus libros, bien que sean mitos primitivos o modernos, colectivos o individuales, el destino humano y el personal están atados a ellos como

la araña a su tejido, como un “destino universal”. Desde tiempos inmemoriales todos esos mitos son convocados por los poetas con palabras que nombran, revelan y los acercan al espíritu de las cosas que podrían llamarse

[...] *evidencias, prodigios, enigmas, más allá*. El lenguaje es el dique contra el caos innominado. El mundo de relaciones que es el universo es un mundo verbal: andamos entre cosas que son nombres. Y nosotros mismos somos nombres. Paisajes de nombres que el tiempo destruye incesantemente. Nombres desgastados que tenemos que inventar de nuevo cada siglo, cada generación, cada mañana al despertar (Paz, 1981: 95-96).

Mattei no hace otra cosa que honrar la memoria de esos poetas y hacerlos presentes con sus palabras evocadoras. Los poetas modernos al igual que los antiguos y los de la humanidad primitiva

[...] creen en el poder efectivo de las palabras, pero “el Poeta, cuando medita, pone en juego las fuerzas del cosmos y comunica un estremecimiento maravilloso”. El papel del poeta tiene pues consecuencias que se extienden al universo entero” (Béguin, 1973: 127, 131).

Una vez hecho un recorrido por la poesía de Mattei, que es un viaje igualmente épico por los grandes hitos y mitos, se puede decir que la poeta se apacigua y se aligera con su propia poesía. Ella se embriaga al ver nacer formas y fórmulas, paisajes y seres que hacen que el mundo se revele más intrincado, enigmático o transparente. La creación poética, mucho más que “la imagen de la creación del mundo, ella misma es creación. El mito es nacimiento del poeta, nacimiento del mundo o, según Claudel, co-nacimiento del poeta y del mundo” (Béguin, 1973: 127-128).

La vida y obra de Olga Elena Mattei ha sido un cruce de pasiones a las que ha sabido contener con el verbo para arrancarle sus secretos, pero a lo único a lo que le ha sido fiel sin condiciones es a la poesía sin género, su amante único y excluyente, su tótem y *élan* vital. Lo dicho por el poeta Bonnefoy, refiriéndose a Mallarmé, podría bien aplicarse a Mattei cuando sostiene que el poeta no espera nada de la sociedad, sólo reír o llorar, pero le quedan las palabras y, con ellas, jamás cesa de esperar, y ese es el verdadero origen de su poesía, puesto que esta le ha dado a su vida una razón de ser (Bonnefoy, 1977: 188). La poesía de Mattei es eso, una razón esencial de ser, un canto de vida y esperanza

en todas las cosas que ella toca con el pincel de sus palabras, a las que les insufla aura y en las que se revela a sí misma. Su poesía reivindica un yo que no tiene deudas sino con el arte en todas sus manifestaciones; arte que no tiene dueño que se lo arrogue como exclusivo y excluyente porque

[...] el mundo exterior se convierte en un interlocutor; los ritmos secretos de su vida inconsciente, de ese mundo oscuro, pero atravesado por fulgores, que alimenta su ensueño y sus sueños, parece hacer eco de algo que existe fuera de él, y en el que también figuran los ritmos del lenguaje poético. Se preocupa entonces de saber a cuáles fuentes de la vida, de su vida, corresponden las aguas claras de la poesía (Béguin, 1973: 130).

Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1972). *Les paradis artificiels*. París : Le livre de poche. (La versión en español está disponible en: <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Paraisos%20artificiales%20.pdf>)
- Béguin, Albert (1973). *Création et destinée*. París: Seuil.
- Bergson, Henri (2007). *L'évolution créatrice*. París: Quadrige/PUF.
- Bonnefoy, Yves (1977). *Le nuage rouge*. París: Mercure de France.
- Borges, Jorge Luis (1980). *Livre de préfaces suivi de 'Essai d'autobiographique'*. París: Gallimard.
- Genette, Gérard (2004). *Fiction et diction précédé d'Introduction à l'architexte*. París: Seuil.
- Gilbert, Paul (1996). *La patience d'être. Métaphysique*. París: Culture et Vérité.
- Gryner, Colette (julio-diciembre de 2015). Le temps lyrique. *Poétique*, vol. 46, núm. 178: 197-212. París.
- Jakobson, Roman (1977). *Huit questions de poétique*. París: Seuil.
- Juarroz, Roberto (1980). *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Machado, Antonio (1999). *Juan de Mairena I*, 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- Marcenac, Jean (1961). San cesse, le culte et l'invention du feu. En *Poètes d'aujourd'hui 1. Paul Éluard*. París: Pierre Seghers.
- Mattei, Olga Elena (1962). *Sílabas de arena*. Medellín: La Tertulia.

- Mattei, Olga Elena (1964). *Pentafornia*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Mattei, Olga Elena (1974). *La gente*. Bogotá: Instituto Nacional de Cultura.
- Mattei, Olga Elena (1994). *Regiones del más acá*. Medellín: Autores Antioqueños.
- Mattei, Olga Elena (2007). *El profundo placer de este dolor*. Medellín: [Ateneo Porfirio Barba Jacob](#).
- Mattei, Olga Elena (2015). *Las voces de la clepsidra*. Medellín: Municipio de Medellín/Sílaba.
- Mattei, Olga Elena (2016a). *Poemas del asombro (1963-1974)*. Medellín. Disponible en: <http://olgaelenamattei.over-blog.es/article--del-libro-poemas-del-asombro-38603005.html>. Consultado el 13 de enero de 2016.
- Mattei, Olga Elena (2016b [2003]). *Cosmoagonía*. Medellín. Disponible en: http://web.archive.org/web/20120222153916/http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/12/12_60199182.pdf. Consultado el 19 de febrero de 2016.
- Mattei, Olga Elena (2016c). Poemas del asombro. *El blog de Olga Elena Mattei*. Medellín. Disponible en: <http://olgaelenamattei.over-blog.es/article-del-libro-poemas-del-asombro-38603005.html>. Consultado el 2 de febrero de 2016.
- Milosz, Czeslaw (1990). *De la Baltique au Pacifique* París: Fayard.
- Nullvalue (13 de junio de 1995). Poesía con fuerza cósmica. *El Tiempo*. Bogotá.
- Parra, Nicanor (1983). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Andrés Bello. Disponible en: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>
- Paz, Octavio (1981). *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.

¹ Béguin sigue la idea de Maritain que sostiene que la poesía nace en el alma del poeta cuando se ve convocado por las fuentes misteriosas del ser (Béguin, 1973: 140).

² Según Gryner, el elemento temporal es fundamental en la poesía porque esta se construye alrededor de un acto de enunciación que es duración y continuo presente. Tal temporalidad se observa en la reiteración del presente que preside a cada poema, en el lirismo que se da en la medida del verso, en el “empleo del blanco y la disposición del poema cuya expresión formal es necesaria y consustancial con su significado” (Gryner, 2015: 197).

³ Las citas textuales de la autora que no están acompañadas con ninguna referencia

bibliográfica corresponden a entrevistas con el autor entre 2014 y 2015. Y los versos citados son fragmentos de poemas más largos.

⁴ Como precisa Gryner, el verso es “el constituyente más evidente del ritmo, al punto de ser a menudo confundido con él”. Siguiendo a Meschonnic, agrega que “el ritmo es la disposición del movimiento, ‘la organización del movimiento del discurso por un tema’ y no una regularidad formal contable” (Gryner, 2015: 202, 201).

⁵ Agrega Joyce que la forma más simple “emerge de la literatura lírica cuando el artista vaga sobre sí como si fuera el centro de un acontecimiento épico [...]. La personalidad del artista, traducida primero por un grito, una cadencia, una impresión, luego por un cuento fluido y superficial, se sutaliza hasta perder su existencia, se impersonaliza [...]. El artista, como el Dios de la creación, permanece en el interior o detrás, o más allá, o por encima de su obra, invisible, sutil, fuera de la existencia, indiferente, en tren de limpiarse las uñas” (en Genette, 2004: 46).

⁶ Si hasta el romanticismo y el modernismo la lista de temas poéticos era limitada, a partir del siglo xx todos los temas son vitrinas abiertas a los ojos de los poetas. “Las ventanas de los poetas dejan ver en nuestros días todo tipo de cosas” (Jakobson, 1977: 32).

⁷ Este libro sobre temas de astronomía vistos desde una perspectiva filosófica existencial ha sido presentado, a la manera de multimedia, en los planetarios de Nueva York, Toronto, México, Colombia y en otros seis países más. En junio de 1995 y con el subtítulo de *Misa cósmica de Colombia*, fue presentado en el Planetario Einstein del Museo del Aire y del Espacio del Instituto Smithsonian de Washington. Tal como la autora opina, este poema “describe todos los descubrimientos acerca del cosmos y a su vez la agonía del ser humano ante el universo, la vida, la muerte y el amor. Su producción de 45 minutos de duración requiere de tres lectores y la proyección de más de 250 transparencias. Esta obra poética se presenta con proyecciones de galaxias, espirales y nebulosas como un programa unificado de la cultura hispana” (en Nullvalue, 1995).

⁸ Este libro fue traducido al francés en 1976 con el nombre de *Cosmofonía* y estrenado en París por la Radio y Televisión Francesa a la manera de una cantata, con música de Marc Carles.

⁹ Versos del poema “Oración”, escrito en 1994.

¹⁰ Para Jakobson, “la armonía nace de contrastes; el mundo todo entero está compuesto de elementos opuestos” (1977: 31).

El relato de brujas como relato antiépico

Iniciación, apoteosis y descenso al infierno de la bruja guanajuatense doña Natalia, según Sshinda el juguetero^{*}

Gabriel Medrano de Luna
José Manuel Pedrosa

Brujería, memoria y género

El ciclo narrativo al que hemos titulado “La iniciación, apoteosis y descenso al infierno de la bruja guanajuatense doña Natalia” es uno de los que formaban parte del vastísimo repertorio de literatura oral que atesoraba la memoria de Gumercindo España Olivares (1935-2018), eximio artesano juguetero de etnia otomí (aunque se expresase siempre, incluso en su medio familiar, en español) que nació, vivió y murió en el pueblo de Santa Cruz de Juventino Rosas, en el estado de Guanajuato. Es, también, uno de los conjuntos de relatos que, entre los años 2004 y 2017, registramos, en formato de audio y de video, de la viva voz y del vivo gesto de Sshinda.¹

La consideración de un corpus de relatos tradicionales relativos a una presunta “bruja” que parece ser que vivió y murió (presumimos que en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX) y que

dejó alguna fama en un remoto pueblo del México profundo puede que parezca exótica, pero pronto se verá que no es inoportuna dentro de un volumen colectivo que se propone detectar y analizar las manifestaciones modernas y contemporáneas de “el heroísmo épico en clave de mujer”. Por cuanto que la doña Natalia protagonista de estos relatos fue una mujer carismática, que se las arregló para elevarse hasta una posición social, cultural y simbólica eminente en el seno de una comunidad radicalmente patriarcal y en una época de conflictos, revoluciones y crímenes violentos, perpetrados principalmente por varones. Y por cuanto que entre los motivos constitutivos de estos discursos destacan no pocos análogos, relacionados o compartidos, casi siempre de manera más inversa que directa, con el imaginario épico. Y con otros repertorios literarios como el cuento maravilloso, dado que los motivos narrativos en general y los de carácter heroico y maravilloso en particular, son flotantes, migratorios, adaptables a los textos y a los contextos más plurales.

De tal modo que, tras la lectura de estas páginas, no tendremos más remedio que dar algún tipo de asentimiento a la cuestión de si estos relatos de brujería guanajuatense, que quedan articulados en tres grandes secciones argumentales (iniciación, apoteosis y descenso a los infiernos de la protagonista) podrían ser tenidos como una especie de épica inversa o antiépica, o de cuento maravilloso inverso o anticuento.

Entre los tópicos narrativos compartidos podemos ya adelantar, puesto que la transcripción de los cinco relatos de Sshinda se demorará hasta las últimas páginas de este artículo, la relevancia de estos:

- La iniciación (I): los relatos comunicados por Sshinda arrancan del punto en que una bruja del lugar, doña Chuy, al sentir premoniciones de muerte, transfiere a una primeriza doña Natalia sus mágicos saberes y algunos de sus instrumentos. Después doña Chuy se presenta una noche, metamorfoseada en gato, ante doña Natalia para solicitar respeto hacia las enseñanzas que le transmitió.
- La iniciación (II): según una versión distinta, narrada en otras ocasiones por Sshinda, doña Natalia acudió a instruirse en las

artes ocultas a un conciliábulo de parteras que se celebraba periódicamente en el pueblo de Suchitlán, en el que, entre otros rituales mágicos, las mujeres “para sacar el mal de ojo [...] utilizan una yunta de novillos que nunca habían arado la tierra”.

- La apoteosis (I): tras la muerte de doña Chuy aumentaron la fama y los recursos económicos de doña Natalia. No sólo niños, sino también adultos acudían a su consulta. Corrió la voz de que el propio diablo, que había hecho pacto con ella, acudía a su casa para anunciar la llegada de pacientes y para recomendar tratamientos.
- La apoteosis (II): según otras versiones narradas por Sshinda, a doña Natalia le empezaron a ir tan bien las cosas que hubo de contratar criados y auxiliares, instalar una cierta maquinaria en su casa y construir un cuarto secreto. En la pieza oculta guardaba una hechizada cabeza de toro que le anunciaba si el paciente se curaría o no. A muchos los sumergía, gracias a un mecanismo de viga y gancho, en una especie de gran bañera (que había hecho traer de Michoacán) de agua muy caliente, y después “sobaba” sus cuerpos con sus manos.
- Las premoniciones de muerte: hubo un día en que doña Natalia empezó a percibir señales funestas. Pero no comunicó, antes de morir, sus conocimientos mágicos a su esposo, que sólo mantuvo el recetario de plantas y flores curativas.
- La muerte y el funeral: en el velorio de doña Natalia se presentaron cuatro hombres misteriosos, con los pies desnudos, grandes y morados (indicios de personalidad diabólica), al tiempo que en el exterior descargaba una oportuna tormenta. Aquellos sujetos, que se esfumaron luego sin dejar rastro, hicieron desaparecer por la noche el cadáver de la difunta.

- El descenso a los infiernos: el cadáver de doña Natalia, medio desmembrado, podrido y hediondo, apareció al cabo de quince días, atascado en el bote de la noria de la casa, es decir, hundido en el submundo. El cura y las autoridades decidieron que se quedase allí y ordenaron cegar el pozo con piedras, para que aquel espacio quedase como sepultura de la bruja.
- La fama y las apariciones póstumas: la casa de doña Natalia acabó abandonada, en ruinas y con rumores de hechizada. Se decía que su fantasma se aparecía desde entonces y que espantaba a la gente.

En epígrafes que seguirán intentaremos hacer un comentario más detallado y argumentado de todas las peripecias que Sshinda recordó en las cinco entrevistas que le fueron hechas entre 2006 y 2016 acerca de la vida y la muerte de doña Natalia. Y de las analogías y motivos compartidos con la literatura épica y con otras literaturas, en especial con el cuento maravilloso, que a partir de cada una de esas peripecias se podrían detectar.

Pero antes será relevante señalar que Sshinda, quien nació en 1935 y exhibía una memoria prodigiosa de los sucesos de su infancia, declaraba que él no conoció de manera personal a la bruja de Juventino Rosas. Lo que sabía acerca de ella se lo había comunicado, principalmente (porque es probable que la fama de la bruja fuese grande, y que Sshinda hubiese tenido más fuentes orales), un vecino de más edad que él llamado don Gabriel Rodríguez, quien vivía muy cerca de Sshinda y afirmaba haber sido asistente durante su infancia en el taller de curanderismo y brujería de la también vecina doña Natalia. Don Gabriel añadía que la bruja le pagaba a él y a sus demás criados dos pesos al día, y que él tenía trece años cuando ella murió.

Sshinda afirmó en una entrevista de 2006 (la primera en que habló acerca de doña Natalia) que don Gabriel estaba vivo todavía. Suponemos, por todo ello, que aquella doña Natalia, que nos parece que debió de ser figura histórica y no personaje inventado, debió de morir antes, pero no mucho antes, del nacimiento de Sshinda en 1935.

Su actividad como sanadora (o como bruja, según la percepción vulgar) debió de desarrollarse, pues, en un México torturado por las revoluciones, las guerras civiles y los conflictos inacabables de los inicios del siglo XX.

Orlando España, hijo de Sshinda, nos informó telefónicamente, en noviembre de 2018, que, por lo que él sabía, la casa de doña Natalia se encontraba en lo que ahora es la calle Rallón, entre las calles Nicolás Bravo y Aldama, en Santa Cruz de Juventino Rosas. Varias casas fueron levantadas sobre el solar en ruinas. Entre ellas la de la familia Espitia. Orlando recuerda que en cierta ocasión Sshinda recibió la visita del señor Espitia, quien le preguntó la razón por la que en la casa se escuchaban ruidos y se veían apariciones. Sshinda le contestó que era porque aquella había sido la casa de doña Natalia.

El hecho de que fuesen dos varones, Gabriel y Sshinda, los dos únicos intermediarios que nos legaron testimonios de la vida de doña Natalia establece desde el principio un posible, o más bien seguro, conflicto de percepciones e interpretaciones de la figura de una mujer, doña Natalia, que lo más probable es que, en vida, se ganase la vida como partera, sanadora o curandera y “sobandera”, y como especialista carismática en religiosidad popular y en magia terapéutica, y posiblemente también en magia adivinatoria. Una actividad que compartieron y comparten una infinidad de mujeres, más que de varones, en el violentamente machista México de antaño y de hoy, y que dejaba y deja abierto uno de los escasos resquicios que han permitido a la mujer mexicana de clase humilde una cierta promoción cultural, social, simbólica e incluso económica (puesto que muchas se profesionalizan) en el seno de su comunidad.

De ahí viene una duda que nos parece relevante: si hubiésemos podido contar con recuerdos e interpretaciones de mujeres acerca de doña Natalia y de su actividad, ¿serían diferentes de los de los varones?

Sobre los procesos de construcción sociocultural de la figura de la bruja en femenino, a partir de la percepción (tantas veces sesgada por lo patriarcal) de la actividad de curanderismo, magia y religiosidad practicada por mujeres del pueblo, existe una bibliografía tan densa e internacional que resultaría superfluo, además de imposible, convocarla aquí. Es obvio que existen patrones ideológicos y narrativos

muy antiguos, extendidos y poderosos que han podido influir, en el caso de doña Natalia y en tantos otros, para que quien en vida debió de ser una humilde mujer, practicante y transmisora de ritos y de relatos de magia inofensiva pero situada fuera del canon religioso e institucional, acabase recordada como una bruja funesta y diabólica, que terminó recibiendo el castigo adecuado a lo que se pensaba que era siniestra impiedad.

Por lo demás, ningún dato biográfico o histórico contrastado tenemos acerca de doña Natalia, aunque el hecho de que la tradición afirme que su cuerpo fue a dar al fondo de un pozo arroja sombras inquietantes sobre un final que pudo ser causado por un acto de violencia, acaso de violencia de género, del tipo de los que, también en muchísimas ocasiones, ensombrecen por desgracia la vida del país. A la apoteosis transitoria en un entorno de poder masculino de la mujer con carismáticas facultades mágicas seguiría, de ese modo, la caída infamante y el subrayado de un mensaje muy contundente acerca de la condena (eterna además, porque doña Natalia pasó a ser alma en pena) que fatalmente espera a la mujer que intente cualquier modalidad de ascenso en el seno de la sociedad patriarcal.

El relato de brujas, el relato (anti-)épico y el relato maravilloso

No va a ser este artículo, que ha de ser forzosamente breve y que debe plantearse objetivos muy modestos, el espacio más adecuado para buscar definiciones claras y unívocas de los conceptos de *relato*, *épica*, *cuento*, *memoria*, *brujería*, *magia*, *medicina popular*, *curanderismo*, *sanación*, *religión*, *religiosidad*, que serían instrumentos necesarios *a priori* para poder llegar a una acotación y a una interpretación cabal de la biografía y de la actividad de doña Natalia, conforme a la memoria que de ella nos legó Sshinda. Todos ellos son conceptos que se han quedado fuera hasta ahora, por causa de su inestabilidad, de su ambigüedad, de su dependencia de una gran cantidad de imponderables, de todos los esfuerzos de clasificación y de hermenéutica estrictas que han intentado un sinnúmero de pensadores y de escuelas críticas.

El subterfugio de ceñirnos de manera singular al análisis de la vinculación entre *relato de brujería* y *relato épico* no sería garantía de solución definitiva, pues ni nos libraría de tener que considerar el resto de los conceptos y factores que hemos mencionado, ni despejaría el sesgo irremediablemente dúctil y equívoco de los conceptos de *brujería* y de *épica*. Baste señalar que las ideas de *bruja* y de *héroe/heroína* siguen plenamente operativos, en evolución e imbricados en el imaginario de la contemporaneidad, en el que asumen dimensiones y significados que poco tienen que ver con los que recibían en el pasado, o con los que consideran nucleares los manuales de historiografía o de literatura de hoy. Piénsese, por ejemplo, en que en la actualidad es casi rutinario denigrar como *bruja* a cualquier mujer a la que se considere hostil, amenazante o simplemente alejada de los convencionales cánones de belleza, o elogiar banalmente como *épicos* o *heroicos* a muchos deportistas, artistas, políticos, empresarios, algunos de muy poca altura o de muy baja estofa.

Conviene no perder de vista, además, que tanto los *relatos de brujería* como los *relatos épicos* están regularmente impregnados de motivos narrativos de carácter maravilloso, que son análogos, obviamente, a los que suelen incrustarse en los *cuentos maravillosos*, desde los cuales irradian también hacia otros rumbos: la leyenda, la hagiografía, el cuento y la novela fantásticos, el cine, los videojuegos y tantos otros.

El modo más práctico de intentar conciliar las limitaciones de espacio de este artículo con el señalamiento, dentro de los relatos de brujería relativos a doña Natalia, de motivos narrativos vinculados con lo épico y con lo cuentístico maravilloso, creemos que será ir desgranando una versión facticia (con suma de los detalles dispersos que aportó Sshinda en las cinco entrevistas que en relación con doña Natalia se le hicieron) de la presunta biografía de la sanadora-bruja guanajuatense. E ir sacando a colación, con cada episodio, algún paralelo épico o cuentístico tradicional, teniendo buen cuidado de no sobrecargar este artículo con acumulación de ejemplos, glosas extensas y bibliografías aparatosas. La única bibliografía que, muy selectivamente, hemos decidido aportar, es la relativa a algunos relatos, tópicos o aspectos particularmente poco considerados o atendidos.

En alguna ocasión futura esperamos poder descender más al detalle e intentar trazar una panorámica densa y ambiciosa de las superpuestas constelaciones de relatos y del internacional y pluricultural paradigma en que sería posible inscribir la biografía fabulosa de doña Natalia, según nos la entregó Sshinda.

La trama: deslindes, paralelos, irradiaciones

Comenzamos. Si hemos de creer lo que afirmó Sshinda en un punto u otro de las cinco versiones que nos confió, en Santa Cruz de Juventino Rosas vivió, no demasiado tiempo antes que él, doña Natalia Cervantes o Hernández (Sshinda mostró vacilaciones acerca de su apellido), alias la Rejervida y alias la Rosa Morada.

Se decía que doña Natalia había tomado el color morado o prieto tras hacer pacto con el diablo. Un tópico, el del acuerdo diabólico, que, huelga decir, se manifiesta en cuentos, leyendas y epopeyas de muchas épocas y lugares, y que está en el centro de grandes obras de la literatura canónica (el *Fausto* de Goethe, por ejemplo). Muchos relatos tradicionales afirman, además, que el establecimiento del pacto diabólico provoca un cambio físico o que deja marcas (sobre todo en un ojo, pero también en la piel) en la persona.² Conviene recalcar, para que se aprecie mejor la relevancia del motivo, que doña Natalia había sido, antes de la iniciación diabólica, una simple partera, sanadora y sobandera, en particular de niños a los que atendía para intentar librarlos del mal de ojo.

En la primera versión de las narradas por Sshinda, la de 2006, que es muy diferente de las que fueron registradas en los últimos años de su vida (la de 2006 ponía más énfasis sobre la iniciación de la bruja, las de 2014-2016 sobre su muerte y vida espectral), se sugería que hubo en la vida de doña Natalia otro punto de inflexión que no fue el del pacto diabólico y que separó la etapa de sanadora de niños de la de detentadora de poderes sobrenaturales, que la adscribieron a la categoría de sanadora de adultos (de paralíticos incluso, que es una categoría de pacientes de tratamiento más difícil) y de bruja dotada de poderes extraordinarios: aquel en que recibió sus saberes de otra bruja-sanadora del lugar, doña Chuy, en agradecimiento por una cura que le

había hecho doña Natalia, y que permitió sacar del estómago de doña Chuy una “hierba” con que había querido perjudicarla mágicamente una tercera bruja. Se trata de otro motivo, el del objeto perjudicial introducido mediante poderes maléficos en el vientre de alguien, común en relatos de brujería de muchos lugares, y que forma parte de una mitología extravagante de casos, leyendas y cuentos de perturbadoras invasiones somáticas.³

En señal de gratitud, doña Chuy transfirió sus poderes sobrenaturales y entregó a doña Natalia una moneda de un peso, con la que le prometió que podría curar de modo mágico: otro tópico común en los relatos de brujería (de donde ha dado el salto al relato fantástico y a otros géneros, como demuestra su operatividad, por ejemplo, en el drama *El caso Makropulos*, de Karel Čapek, de donde saltó a la ópera homónima de Leoš Janáček), el de la vieja que transfiere o intenta transferir sus poderes a su acólita, por lo general estrechándole o imponiéndole la mano. En el horizonte de fondo del tópico se hallan innumerables y pluriculturales relatos de transmisión del poder y de la soberanía (en las investiduras caballerescas, por ejemplo) mediante el contacto con la mano o con un bastón o una espada sostenidos por la mano del donante. De la moneda mágica haremos alguna glosa adicional cuando nos vuelva a salir al paso más adelante.

En el momento en que doña Natalia confió el suceso al marido, él mostró su contrariedad, porque no deseaba que su esposa heredase los poderes de bruja de doña Chuy. El esposo asume, en esta y en otras escenas del ciclo de doña Natalia que iremos conociendo, el papel del varón carente de las facultades mágicas reservadas a las féminas, y desconfiado y opuesto a ellas. Es convención común en relatos de muchas tradiciones folclóricas presentar al marido destruyendo incluso los objetos o dispositivos mágicos de que se sirve la esposa bruja, y convirtiéndose en su desenmascarador y denunciante. No deja de resultar sorprendente, por eso, que en los relatos de doña Natalia la solidaridad matrimonial se mantenga más o menos firme hasta el final.

Una noche el matrimonio es importunado, en la cama, por un gato que se desliza hasta la habitación. El marido afirma que aquel gato es doña Chuy, y doña Natalia le arroja la moneda de peso con el fin de expulsarlo de allí. El gato recibe el golpe y huye quejándose del dolor y

recriminando el maltrato a doña Natalia. Es este un episodio muy significativo: el relato épico y el maravilloso en general suelen defender la solidaridad entre el viejo donante y el joven receptor del legado mágico. El temprano y destemplado conflicto entre la maestra doña Chuy y la pupila doña Natalia es síntoma de un pacto falto, desde el principio, de calidad moral, y de una inversión turbia y miserable, en fin, del por lo general satisfactorio y ordenado pacto épico-maravilloso de transmisión de poderes.

Otro relato del ciclo de doña Natalia cuenta que ella había acudido a aprender brujería al pueblo de Suchitlán, entre Villagrán y Cortázar. Según Sshinda, en la fiesta de aquel lugar se hacían ritos: “para sacar el mal de ojo [...] utilizan una yunta de novillos que nunca habían arado la tierra. Y usan doce lumbradas para cocer hierbas curativas”. Sshinda defendía, en un ejercicio bastante paradójico de escepticismo (puesto que él daba crédito al relato de las capacidades mágicas de doña Natalia), que *la enfermedad falsa* que se conocía como *mal de ojo* era en realidad *la enfermedad verdadera* del *empacho*. Tras cumplimentar la secuencia ritual, la madre del niño y una de las sanadoras carismáticas debían romper huevos sobre los surcos que dejaba en el terreno la yunta de animales. Se creía que en ese lugar y de ese modo quedaba enterrado el mal de ojo. Es bien sabido que la *limpieza* mágica de la enfermedad mediante huevos es estrategia etnomédica de amplio arraigo en México y en muchos otros lugares, por lo que no merece mayor comentario.

El episodio impresionará, sin duda, a los conocedores de la mitología griega, a quienes recordará la célebre prueba mágica del héroe Jasón, quien tuvo que labrar un terreno con la yunta de los *khalkotauroi* o toros de Eetes, que no habían sido uncidos jamás al arado. Son conocidas además, en las tradiciones orales de Asturias y de Galicia, leyendas acerca de toros gemelos nunca uncidos al yugo o de vacas jamás ordeñadas que son los únicos animales que se cree que podrían ayudar a sacar de algún lago cierto objeto mágico. La épica de doña Natalia y de las parteras de Suchitlán, la épica del remoto héroe griego Jasón y la leyenda internacional encuentran en estos escenarios narrativos un espacio de intersección franco y sugestivo.

Tras la muerte y la transmisión de los poderes mágicos de doña Chuy creció la fama de doña Natalia. Cuando empezaron a llegar parálíticos pidiendo ser curados, algunas versiones sugieren que fue cuando ella hizo pacto con el demonio. Según la versión primera de las registradas, el demonio solía acudir directamente a su casa para anunciar la llegada de algún paciente y para recomendar el tratamiento más adecuado.

Según otras versiones, doña Natalia hizo construir, dentro de su casa, un cuarto de adobe que hizo pintar de negro por dentro. Y puso dentro “una cabeza de res, y las manos de la res y una de chiva”. En aquel lúgubre taller les hacía ofrendas de flores. Cuando recibía la visita de un paciente, ella se metía en el cuarto secreto y preguntaba a la cabeza de res (alguna versión especifica que se trataba de una cabeza de toro comprada en el mercado), si esa persona estaba destinada a curarse o si no. El recurso de la cabeza locuaz (que fue hasta parodiado en el capítulo II,62 del *Quijote*) es una modalidad de nigromancia que ha dejado rastros documentales y literarios en épocas y culturas diversas. Y la pregunta de si el paciente está destinado a sanar o a no sanar se relaciona con la trama del cuento internacional de *La muerte madrina* (*Godfather death*), que tiene el código ATU 332 en el catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther (2004) y está protagonizado por un médico que hace un pacto con la Muerte, quien antes de que él acepte cada compromiso de curar, le indica (según se coloque a la cabecera o a los pies de la cama) si cabe esperar mejora del enfermo o si no. Es cuento bien conocido en México, y fuente de una célebre y magistral película mexicana: *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón.

Doña Natalia y su esposo se hicieron con una especie de “cazo enorme” que fueron a comprar (o que hicieron traer, según las versiones) en una carreta desde Santa Clara del Cobre, en Michoacán. Tras hacer hervir el agua, en la que arrojaban hierbas, tabaco, bolas de toloache y árnica, sumergían en ella varias veces al paciente, envuelto en una manta que colgaba de un gancho pendiente de una viga. Escenificaban así una ordalía conjunta de inmersión en el fuego y en el agua y de suspensión en el aire, y un perturbador simulacro de muerte y resurrección mágicas.

Este episodio es, seguramente, el de mayor densidad ideológica y mitológica de todo el ciclo narrativo de doña Natalia: el que mejor simboliza el ascenso social, cultural y económico de la sanadora-bruja, habilitada para importar de un lugar remoto un artilugio extraordinario, que no estaba al alcance de ninguna otra persona del pueblo; y el que mejor ejemplifica, además, su dominio mágico del fuego, del agua, del aire y de sofisticadas magias y tecnologías de sanación, de resurrección casi. El “cazo enorme” —ya que “cabía una persona adentro”— traído con un carro de mulas desde Michoacán es un avatar sumamente pintoresco del caldero mágico, en que se entra enfermo y se sale sano, de tantos mitos y cuentos internacionales. De la estirpe de aquel caldero que utilizó Medea para engañar a las hijas de Pelias con el fin de que matasen a su padre (Medea mató un carnero y lo echó al recipiente, del que salió sano; pero cuando las jóvenes mataron a su padre y lo arrojaron al caldero para que rejuveneciera, el viejo no recuperó la vida); o como los que se asocian a muchas versiones del cuento internacional ATU 753, *Cristo y el herrero* (*Christ and the smith*) o a los ciclos legendarios de san Martín, san Nicolás o san Eloy de Noyon, dominadores todos de la magia del recipiente o del instrumental causantes primero de la muerte y luego de la resurrección.⁴

Tras la superación de la ordalía del caldero de agua y de fuego y del quedar colgado en el aire, el paciente debía comer caldo de gallina, pollo y verduras. Ello intensificaba el simbolismo alusivo a la renovación de la vida del ritual, puesto que el caldo de gallina, que se considera intensamente reconstituyente, se ha ofrecido tradicionalmente, en México y en otras muchas culturas, incluida la española, a la mujer recién parida, donadora de vida. Doña Natalia, quien se hizo célebre por curar a enfermos de parálisis siguiendo tales trámites, sobaba a continuación con sus manos y untaba con sebo de coyote, lo que remite a prácticas de curación taumatúrgica por contacto con las manos del sanador.

Un día doña Natalia tuvo premoniciones de que se acercaba su muerte (otro motivo tradicional pluricultural) y lo anunció a su esposo. El hombre opinó que aquello debía ser culpa de aquel peso funesto heredado de doña Chuy. Fueron a tirarlo a la basura, pero al día

siguiente el peso había regresado a su lugar. Repitieron la misma operación en los días siguientes, sin éxito. Otro tópico de viejas resonancias mitológicas, que irradiaron incluso hasta el inmortal cuento *El Zahir*, de Jorge Luis Borges.

Cuando murió, doña Natalia se puso completamente negra. En la noche del velorio su cuerpo estuvo acompañado de muy pocas personas (cuatro según una versión) y llovía mucho. La escenografía tempestuosa no podía venir, lógicamente, más a cuento ni ser de extracción más tradicional. Sólo había luz de velas, porque entonces, recalaba Sshinda, no había electricidad, ni pavimento ni camiones.

De improviso tocaron a la puerta y entraron cuatro señores preguntando por doña Natalia. Se sentaron en un banco, sin hablar y sin aceptar el café ni el pan que les ofrecieron. Los seres infernales, tal y como afirman tantas creencias y relatos, no consumen los alimentos *cocinados* propios de mortales. Los asistentes vieron que, aunque llovía, ninguno venía mojado ni traía barro en los pies, los cuales iban descalzos. Los pies de los cuatro eran morados, grandes e hinchados. Ello convertía a aquellos siniestros individuos en avatares inconfundibles de los diablos cojuelos o monosándalos que pueblan otro sinfín de mitologías. La huida de humanos espantados cuando descubren las extremidades anómalas de ciertos visitantes diabólicos es motivo que se engasta en un amplio repertorio de leyendas y de cuentos internacionales.

Los asistentes se escaparon horrorizados, y sólo se quedaron en el velorio aquellos cuatro intrusos. Al día siguiente se descubrió que el cadáver y la caja de doña Natalia habían desaparecido sin dejar rastro. Arrebatados literalmente por los demonios, con lo que volvía la biografía fabulosa de doña Natalia a quedar ceñida a una escatología muy tópica. Se dispuso, para poder cumplir con las obligaciones funerarias, que en vez del cuerpo su caja fuese llenada con piedras. Y el cura ordenó que la cabeza del toro hechizado, que le pareció cosa demoníaca, fuese arrojada, con el resto de los útiles mágicos de doña Natalia, al pozo de la noria de la casa de la bruja.

El marido de doña Natalia (Carlos Landeta en una versión, Ricardo Landeta en otra) intentó mantener el negocio de la venta de hierbas, aunque él no tenía dotes mágicas para curar. Para cultivar las hierbas

siguió sacando el agua de la noria de la casa. El que el esposo fuese incapaz de compartir o de heredar, ni en la vida ni en la muerte de la esposa, su carisma mágico es un detalle bien significativo —lo advertimos en los prolegómenos de este artículo— desde la perspectiva del género y de la asignación fatal de las artes de brujería a las mujeres y no a los varones.

Al cabo de quince días se produjo un acontecimiento inusual, que arruinaría la actividad y el negocio del viudo don Carlos: el bote de la noria empezó a atorarse o atascarse. Una de las versiones de Sshinda afirmaba que quien primero dio la voz de alerta fue un empleado conocido como el viejo Félix.

El viudo de doña Natalia ordenó entonces a un empleado que bajase a la parte profunda del bote para mochar o cortar las raíces del árbol o de los árboles que presumiblemente impedían la circulación del agua. Cuando el operario subió del pozo afirmó con espanto que dentro del bote estaba el cuerpo de doña Natalia: “anda boca abajo con los cabellos todo en el agua, y el bote lo tiene atorado con los cabellos”. Una versión añade que estaba “despedazada del estómago”. No se sabía quién podía haber causado aquella herida. Se supuso que los cuatro diabólicos intrusos del velorio habrían sido los responsables de la injuria y de la precipitación de doña Natalia en el pozo.

Como el cuerpo de la bruja ya apestaba, las autoridades y el sacerdote fray Gabriel Ponce de León (fray Gabriel León en otra versión) decidieron dejar allí el cuerpo, y cegar el pozo con las piedras de una cerca. La versión de 2006 añade que arrojaron también allí la mágica moneda de a peso, que estaba caliente, de doña Natalia.

Y de ese modo tan impresionante, siguiendo los pasos de tantísimos héroes, fue como cumplió doña Natalia con el trámite del *descensus ad inferos*.⁵ Aunque lo cierto es que ella nunca volvió a subir, contrariando así la rutina más común entre los héroes que regresan a la tierra y reafirmando, hasta más allá de su muerte, el relato de su vida de bruja como relato antiépico.

Es significativo, dicho sea de paso, que su cuerpo acabase atorando o atascando el bote de la noria de la que manaba el agua que regaba las plantas sanadoras de su jardín: una señal de que la fatal condena de su cadáver conllevaba el repudio de todas sus prácticas y utensilios,

incluso de los más inocentes y naturales, y de que tras ella sólo podía haber esterilidad.

Por lo demás, el que los despojos de doña Natalia (y su instrumental mágico al completo, desde la cabeza de toro hasta la moneda mágica de a peso) fuesen a dar a una especie de lúgubre sepultura subacuática es otro tópico narrativo que entronca, aunque como vuelta del revés, con una viejísima e internacional mitología que habla de sepulturas subacuáticas de reyes y de otros personajes carismáticos, que acaban enterrados bajo el agua con sus tesoros y sus atributos de soberanía⁶.

Y el que el cadáver acabase interrumpiendo, para más inri, el curso de una corriente de agua, parece un guiño penúltimo a esa especie de significado antiépico que se ha ido desprendiendo de los relatos que nos han llegado acerca de doña Natalia. Los héroes, lejos de dedicarse a interrumpir los cursos de agua, tuvieron como función emblemática la de liberarlos y encauzarlos para desatascar espacios que habían quedado obturados o cerrados. Recuérdense al Hércules que limpió la porquería acumulada en los establos del rey Augias mediante la alteración del curso de los ríos Alfeo y Peneo; o a Dà Yǔ (Yǔ el Grande), que fue el dios chino que canalizó las aguas del diluvio y fundó la primera dinastía, la Xia; o al héroe del cuento ATU 461, *Los tres pelos del diablo* (*Three hairs from the Devil*), acostumbrado a superar, entre otras, la prueba de liberar el cauce de una fuente en la que había quedado introducido un obstáculo mágico.

Desde que el cadáver de la bruja quedó enterrado en el pozo *espantaban* en la casa: “el espíritu de doña Natalia grita y llora cuando la gente va pasando”, y “gorgoreaban las piedras”. El cura solicitó que el lugar fuese abandonado y pasase a engrosar el interminable e internacional catálogo de las casas atormentadas por el fantasma de alguno de sus antiguos moradores. El que el cuerpo de doña Natalia acabase enterrado en un espacio acuático y el que las piedras del lugar no dejarasen de gorgoritear y el fantasma de asustar hacen evocar, en fin, la leyenda del cadáver de Pilato, otro antihéroe emblemático, del que se decía que fue arrojado al Tíber o al Ródano (hubo versiones disímiles) y que no encontró en las aguas el descanso ni dejó, a fuerza de manifestarse ruidosamente y en forma de tempestades y remolinos, de asustar a quienes anduvieron por allí.⁷ Cuán distinto, este desenlace,

del de los restos mortales de héroes proverbialmente épicos como el Cid que, guardados en templos como el de Cardena, obraron milagros y beneficios póstumos e insuflaron orden y armonía en el mundo.

En el horizonte de fondo del trato infamante que se dio al cadáver de la bruja doña Natalia se halla en fin, vuelta de nuevo del revés, la antiquísima mitología de las honras fúnebres que se han de dar a los despojos de los sujetos heroicos. Aunque es Antígona quien mejor se ha establecido en el imaginario de los siglos como defensora de esa forma de piedad, hay otros relatos, como el de las injurias que frente a Troya se hicieron contra el cadáver del héroe Sarpedón, el cual fue finalmente resguardado por el mismísimo Zeus, que se sitúan de manera más dramática en el extremo opuesto de la fábula del cadáver injuriado de doña Natalia, que no se benefició de la intercesión de nadie.⁸

Cuando Sshinda comunicó la primera de sus versiones, la de 2006, de la casa de doña Natalia quedaban sólo unas ruinas, los restos de la noria y el cazo, que “está ahí, todavía existe”. El caldero mágico, si hemos de creer a Sshinda, fue lo último, pues, que pervivió de doña Natalia.

Cuando Sshinda comunicó sus últimos relatos, los de 2016, nada quedaba ya en el lugar.

Las cinco entrevistas a Sshinda

(2006-2016)

Ofrecemos, como colofón, la transcripción literal de las cinco versiones del relato de doña Natalia que nos entregó Sshinda. Las tres primeras fueron grabadas en su taller de juguetero, en su casa de Juventino Rosas. Las dos últimas fueron registradas en sendas actuaciones en público de Sshinda, invitado en 2016 por el Museo Nacional de la Máscara y por El Colegio de San Luis, en San Luis Potosí.

Creemos que no es exagerado el anuncio al lector de que está a punto de acceder a una serie de relatos de calidad altísima, de significado absolutamente singular en el panorama de la literatura (y no sólo de la oral) mexicana, de valor cultural irremplazable.

El gozo de haber podido escuchar estas joyas *in situ*, el privilegio de haber podido contribuir a su preservación y el honor de haber contado con la amistad de su narrador cuentan entre las mayores satisfacciones que nos ha deparado nuestra entrega a la ciencia filológica.

Entrevista 1⁹

Te voy a contar la de la Rejervida, Natalia la Rosa Morada, esa que se llevaron los demonios.

Y esa sí es cierto. Aquí todavía a la vuelta está un señor que asistió a ese velorio, fíjate. Está un señor que asistió a ese velorio de esa señora. Y sí vido a los señores que llegaron. ¡Sí!

Dice que él tenía apenas como trece años. Dijo: “Yo ya los vi que llegaron”.

Entonces fíjese que esta señora primero era curandera. Sobaba niños de empacho, de los pies, y todo lo sobaba. Les daba remedios para que se compusieran del estómago. Y a gente grande.

Entonces una vez de esas llega una señora [doña Chuy] que era bruja y le dijo:

—¿Sabes que un doctor no se puede curar solo?

—Sí.

—Y yo vengo a que me cures.

Y que le dijo:

—Pos ¿cómo te voy a curar, si tú sabes más que yo?

—No, vengo a que me cures. Mira —dijo—, es que una comadre me enyerbó. Y tengo hierba en el estómago. Y a mí se me hace que me dio pinacate, porque cuando eructo huelo a pinacate.

Y la señora dijo:

—Bueno pos a ver. Si tú quieres, pos te hago un remedio.

Pero la señora no era bruja ni era mágica. Entonces le dijo:

—Bueno pos sí, hazme el remedio.

Pos ya le dio dos cucharadas de aceite. Y empezó a gomitarse la señora. Y dijo:

—No, es que ¿sabes que ya estoy mejor? Pero no traigo con qué pagarte. Te voy a dejar esta moneda que traigo, y con esta moneda nada te va a faltar —dijo—, porque yo lo que esperaba era morirme. Y como ya estoy buena ora, si me voy a morir ya, ten la moneda.

—No —dijo—, no, no, no. Llévatela.

—Tenla —dijo—. Te va a hacer falta.

Entonces la señora [doña Natalia], como no había dónde guardar sus centavos, los metió debajo de la almohada. En la noche, cuando se durmió, metió debajo de la almohada su moneda. Y le dijo a su señor:

—¿Sabes qué? Ora vino doña Chuy.

—¿A qué vino?

—Pos vino a que la curara.

—¿Y a poco la curaste?

—Sí.

—No, no la hubieras curado —dijo—. Ya ves que esa es bruja —dijo—, y no la lleva con tus remedios. Pos tú siempre jijuyendo con tus remedios.

—Pos ya la curé, y dice que se va a morir.

—¡Ah, caray! —dijo—. Bueno, déjala pues.

Dicen que en la noche se durmieron. Y, cuando estaban dormidos, tenían una puertita de tabla. Cerraron su puerta y la atrancaron para dormir.

Y que aparece un gato en sus patas de la señora [doña Natalia]. Apareció un gato que ella recordó porque hasta se oyó que sonó, que se que rechinó la cama donde ella estaba. Y aparece el gato. Y cuando aparece el gato, entonces recuerda a su marido y le dice:

—Mira, ahí está un gato.

Y que lo vieron y dijo:

—No, pos si es tu comadre Chuy, mírala, ahí ta —dijo—. Dale su peso.

La señora, como lo tenía debajo de la almohada, agarró el peso y se lo aventó. Y al gato le dolió. Y salió el gato y se fue. Salió el gato y se fue maullando para arriba del tejado.

Y luego, cuando estaba arriba del tejado, le decía:

—Natalia, Natalia, no me desprecies, Natalia. Yo te doy el poder, yo te doy el poder porque ya me voy a morir.

Pos ahí ta que de allí no se le olvidó a la señora [Natalia] lo que le decía [doña Chuy].

Y entonces le empezaron a llegar enfermos. Pero ya de mal oficio, ya de brujería, hechicería.

Y la señora lo que le hacía era que, cuando no podían caminar, les cocía salvia y les cocía toloache. Hojas de toloache se las cocía. Y les metía los pies al agua. Caminaban, pero ya era parte de la magia de ella, que poseía porque la bruja le había dejado el poder. Entonces ya no era de ella, sino que ya era el poder de la otra.

Pos así duró. Hizo mucha fortuna la señora, cuando ya empezaron a saber que ella curaba de momento, y que ella se atravesaba contra el demonio y luchaba contra los brujos y luchaba contra las brujas. Por eso tenía poder.

Cuando ya llegó el momento que se murió, entonces que le dijo a su señor:

—¿Sabes qué, Carlos? Ya me voy a ir primero que tú.

—¿Cómo?

—Yo siento que me arrastra el demonio.

—Es el peso que tienes ahí, hombre —dijo—. Vamos a tirarlo.

Lo agarraron. No había carros de la basura, sino que había un basurero enfrente de su casa. Lo juntaron y dijo:

—Ah, vamos a tirar el peso.

Se lo llevaron y lo tiraron a la basura. No, al otro día ahí estaba el peso. Y a otro día estaba el peso. Y dijo:

—Ah este peso que tira, hombre. ¿Qué no lo tirates?

—Sí —dijo.

—Ahí ta ira, ahí ta —dijo.

Ahora sí le echó “carnes” a su comadre:

—¡Comadre jija de quién sabe cuánto! ¿Que en qué me metites? Mira nomás —dijo—, este peso no se quiere ir.

Pos no se quiso ir, no se quiso ir. Entonces, cuando no se quiso ir, ¿cómo se iba?

Si cuando estaba sola en su casa a las dos, tres de la tarde, en su casa, llegaban y le tocaban. Y eran personas que ella no conocía. Y que dice:

—¿Qué se le ofrecía?

—Vengo a platicar contigo. Te va a venir un enfermo de esta parte y de esta parte. Y dale esto y esto.

Pos era el demonio, que llegaba a avisarle qué le iba a llegar.

Y ya, entonces cuando ya se murió, dijeron [que] ya se murió la Rejervida porque se hizo prieta. Se hizo negra: negra de la cara, de las manos, de los pies.

Por eso era la Rejervida. Le dijeron que era la Rejervida porque se había pasado de tueste en un horno. Y que era la Rejervida de la Rosa Morada.

Así le decía la gente. Pero se llamaba Natalia Hernández. La señora se llamaba Natalia Hernández.

Y entonces, cuando ya se murió, entonces le avisaron a la gente, principalmente a los que le ayudaban a trabajar.

—¿Pos sabes que ya se murió la patrona, hombre?

—¿Ya se murió?

—Sí.

—Pos hay que ir al velorio, órale.

Ya todos llegaron al velorio. Barrieron, le pusieron sus velas. No había que ora la capilla ardiente. No, no, no, no, no. Unos bancos y la cama. Está la caja arriba de los bancos y ya ahí taban.

Cae un aguacerazote en la noche, cae un aguacerazo, y que en la noche todos los que estaban en el velorio de lo que hacía ella misma, vedá, de los que curaba.

Entonces dice que llegaron y tocaron en la puerta: toc, toc, toc. Una puerta de palo. Llegaron y tocaron. Eran cuatro señores.

—Pásenle.

—Venemos al velorio.

Dicen que un brujo que llegó y la vido. Y se retiró y se sentó. Y otro también la vido también. Y otro. Se sentaron alrededor de la caja.

Y los que estaban en el velorio atrás de ellos se quedaron viendo, ¿no?

—Estos no vienen ni mojaos, y está el aguacero duro. ¿Por qué no se mojarían?

Uno con otro se empezó a pasar.

—Y mira —dijo—, están prietos.

—Pero, pero si son gentes —dijo—, mira cómo no —dijo.

Hasta esos señores están buscando dónde tomar agua o qué les van a dar café. Se paró una señora y les dijo:

—¿Queren café?

Dijo:

—Ei.

Agarró la olla del café y la pusieron allí. No se la tomaron.

Y cuando vieron que con la luz de la vela metieron las patas pa abajo, así, como estado yo sentado aquí. Metieron las patas pa abajo. Taban así con todas las patas infladas. Y dijo:

—Ira, y vienen secos —dijo—, y no traen zapatos. Pero bien.

—¡Ay cabrón, ámonos!

Se empezó a salir la gente. Y este señor que me platicó dice:

—Nos empezamos a salir, ¿vale? Yo jui el primero. ¡A la chingada! —dijo.

—Y como yo vivía bien cerquita jui y le dije a mi ma.

—Ma—dijo—, ahí ta el demonio.

—¿Ónde?

—Ahí ta en el velorio.

—¡Ave María Purísima! —dijo.

—Sí —dijo—. Ahí tan —dijo—. Son cuatro.

—¿Y qué traen? ¿Traen alas o qué?

—No, no, no —dijo—, ni chaqueta tenían.

—¿Entonces?

—Es que ya los vimos, porque llegaron, ya ves que está llueve y llueve.

—Sí.

—Pos ta llueve y llueve, y no están mojaos. Y abajo —dijo— tan descalzos, tan asinota —dijo—. Y infladas.

—Ah, ya no vayas, hijo —dijo.

—No, ya no voy...

—Ya se salieron todos.

—Ya, ya nos salimos.

—¿Ahí dejaron la muerta?

En la mañana, en la mañana que llegaron. Y que don Carlos, su esposo, se levanta y ve la caja y no había nada.

—Ah, ¿pos qué estos se la llevarían? —dijo.

Pero pensaban que los que estaban en el velorio se la sacaron y se la trajeron. Y ya les preguntó a todos.

—¿Qué pasó? —dijo—. Con Natalia no hay nada.

—¿No hay nada?

—¡No!

—A ver, vamos a ver...

Estaba la caja sola. Caja de palo.

—No hay nada.

—Échale piedras.

—Pos ya tápala, clávala.

Le echaron piedras que diera el peso de la señora. Le clavaron. Y todos con la tentación de que qué se haría el muerto, ¿verdad? La muerta, ¿verdad?

Pos corrió la voz hasta donde estaba el padre, hasta donde estaba el sacerdote. Y que llega.

—Abran la caja —dijo.

—No, padre. ¿Pa qué la abrimos?

—¿ÓN ta la muerta?

—No, pos no hay nada.

—A ver, ábrela. Puras piedras...

—¿Quién echó las piedras?

—No, pos nosotros.

—¿Y la muerta?

—No, pos no.

Ya les platicaron cómo fue, cómo llegaron esos hombres, cómo hicieron, qué hicieron. Nomás vieron y se asomaron, y no hicieron nada.

—Ave María Purísima, sabe esto qué será. ¡Sabe qué será!

Y ya, ya las llevaron a sepultar.

Pero toda la gente iba callada. Pero todos criticando que no llevaban la muerta, que llevan piedras.

El gobierno calló. Desde el gobierno. Y le sumaron la caja. Y al señor le dijeron:

—¿Ón ta?

—Pos sabe —dijo—, si ustedes no saben, yo tampoco. Estaba dormido y entonces —dijo— pos la difunta, ¿ón ta? ¿Sabe? ¿Ón tará?

Que quién se la llevó o qué, no vieron rastros de nada, de nada.

—De nada vimos rastros.

Entonces ya los vecinos fueron los que dijeron:

—No, pos dicen que llegaron cuatro señores, de estas señas y estas otras —dijo—. Y se sentaron y allí estaban. Y cuando ya se salieron todos —dijo—, también ellos se fueron. Se desapareció la muerta, la difunta.

¡Ah, bueno!

A los cuantos días, como a los quince días que andaban regando las hierbas de su patio, de su huerta, andaban regando con un bambirete que daba vuelta. Se atoraba el bote y se atoraba el bote. Pos que se atora.

—A ver qué, qué será el que se atora.

Y que van viendo que andaba doña Natalia allí abajo en la noria.

Fueron y le dijeron al marido:

—Allá está abajo.

—¿Cómo?

—Sí. Todos los cabellos están encima del agua —dijo—. Y el vestido —dijo—. Y anda abierta de manos.

—A ver, vamos a ver.

Llega y la ve y dice:

—¡Ah, sí! A ver, engánchenla.

Había ganchos pa sacar botes del pozo. Lo metieron el gancho. Se voltió. La voltearon boca arriba.

—Sí es —dijo—. Pos ahora traigan al padre. Ahora sí traigan al padre.

Llega el padre y dijo:

—¿Qué pasó?

—Ahí está abajo.

—¿Quién la halló?

—Sabe... —dijo—. Esta jue obra del demonio, esta jue obra del demonio.

—¿Pos la señora qué poseía?

Ya fueron a enseñarle el peso. Y que dijo el padre:

—A ver, tienten el peso.

Lo tentaron y taba, estaba caliente el peso.

—Ta caliente, padre, ta caliente.

—Sí, ei.

Lo tentó él.

—No, no, también ta caliente.

Pos así como le dieron este peso —dijo— que hizo maldades, échenselo.

Ya llegó el gobierno.

—Pos allá anda abajo.

—¿Quién de todos se arriesga a sacarla?

Pos nadien.

Tonces dijo él, que dijo el juez:

—¿Pos saben qué? —dijo—. Ahí piédrenla, ahí mero.

Entonces que le empezaron a echar la cerca de piedra que estaba, le empezaron a echar. El agua iba sube y sube, sube y sube pa arriba. Sube y sube pa arriba.

Lo malo era que cuando le echaban piedras gorgoreaba, gorgoreaban las piedras y más piedras y más piedras, hasta que gorgoreaba.

Y dijo el padre:

—Esto va a querer —dijo—, que abandonen esta casa porque está maldita. Sí —dijo—, sí. Abandónenla porque aquí nadie puede vivir. Es que hay un demonio adentro. Fíjate.

Y así se quedó doña Natalia la Rejervida.

Y allí la sepultaron. No la sepultaron en el panteón. Allí está sepultada. Su casa está tirada. Está maldita su casa, y nadie quiere vivir allí. Se las prestan pa que vivan y nadie vive. Fíjate, ni hierbas. Ahí está su casa de doña Natalia. Sigue acá pa Rayón. Ahí está su casa.

Sí, te digo. Hay muchas cosas que, que pasaron aquí en el pueblo. Pero muchos, muchas personas no quieren ni contarlo, ni hablar de ellas.

Pero pos ¿qué? ¿Qué nos pasa? Que no pasa nada.

Entrevista 2¹⁰

Primero [doña Natalia] curaba niños. Y ya después, cuando se le amontonó la gente, llegaba la gente a curarse con ella. Pero llegaban también paralíticos, y esta señora por eso hizo pacto con el demonio.

Nos dice su historia de ella que hizo pacto con el demonio para pedirle permiso si se aliviaba o no se aliviaba [la gente].

Hizo un cuarto de adobe de lodo y lo pintó de negro adentro, y le puso una cabeza de res, y las manos de la res y una de chiva. Entonces cuando llegaba un señor o señora que tenía años que no se paraba, se les llamaba entumido, dice a doña Natalia:

—Pos venimos a verla. Mire que este señor ya tiene tantos años. Así quedó. Le dieron los fríos, le dieron las calenturas y así quedó.

Dice:

—Pérenme tantito. Deja preguntarle al patrón.

Y se metió al cuartito y le preguntaba a su cabeza de res.

—¿Lo curo? Tú dices si lo curo.

Pues ya salía y decía:

—Dice que sí lo cura.

Entonces tenía un cazo de agua caliente que cabía una persona adentro. Le hizo un tipo de bambilete. Lo metían [al enfermo] en una tela acostado en el suelo, en un petate. De allí lo levantaban con el gancho y le iban dando vapores del agua caliente. El agua caliente consistía en árbol, árnica, salvia y peyote. Peyote también tenía. Todo eso cocía ahí. Puras hierbas calientes y hojas de tabaco. Aquí se daba mucho el tabaco.

[Al enfermo] lo iban dejando caer al agua calientita, calientita, calientita. Y ella lo que hacía era que lo agarraba de las manos y lo jalaba. Y de las patas y lo jalaba y lo jalaba. Pues ya cuando estiraba los pies gritaba el hombre.

Y decía:

—Aguántate. Aguántate. Así te curas.

Cuando ya salía, que ya le estiraba los pies, lo envolvía con sábila. Pencas de sábila caliente. Se las enredaba con una cobija y lo dejaba tieso. Al otro día lo alimentaban con gallinas y pollos. Puro caldo, no carne, puro caldo y verduras.

Pues ya se paraban y caminaban de nuevo. Por eso agarró fama que era doña Natalia la poderosa. Cuando ya se murió, tenía mucha gente conocida.

Aquí a la vuelta vivía un señor que la conocía. Era su comadre. Y yo le preguntaba si era cierto.

Y decía:

—Sí, sí era cierto.

Dice:

—Pos yo le arrimaba todas las hierbas pa cocerlas. Siempre en las mañanas tirábamos la agua del cazo y le echábamos nueva. Pa que todos los días que llegaran [los enfermos] había agua limpia.

—¿Y cuánto les pagaba?

—Dos pesos al día. Dos pesos ganaban al día los que ayudaban a curar.

Y le digo:

—Cuando se murió ¿si es cierto que se la llevó el diablo?

Dijo:

—Sí. Estaba acostada, ya tendida [con] sus velas. Y allá en la casa donde ella vivía era grande, tenía un tejado grandote. Allí estaba tendida. Y estábamos en el velorio y estaba llueve y llueve. ¿Cuáles camiones había? No había camiones, ni luz había, nomás la luz de las velas. Llegaron unos señores y por arriba de la puerta se asomaron.

—Ábranle —dijo—. Venimos al velorio.

Y se pasaron los señores. Nomás fueron y la vieron. Eran cuatro. Nomás fueron y la vieron. Y se sentaron [en un banco que] le llamaban garrapata, un banquito con tres patas. Y doblaron los pies pa atrás.

Y la gente que estaba atrás los va mirando y dicen:

—Bueno, está llueve y llueve y hay lodo en la calle. Y estos no tienen lodo. ¿Cómo vinieron? ¿Quién son?

—Pos sabe.

—Y mira, y las patas están moradas.

—¡Ay caray! —dijo—. ¡Vámonos

Se fueron saliendo saliendo y dejaron sólo a los señores, a los cuatro. Y se fueron pa sus casas a dormir.

Cuando amaneció Dios, que ya amaneció el nuevo día, fueron a buscarla y no había nada en su caja.

—¿Pos ón ta?

—Se la llevarían los señores.

Y ahí están busque y busque. Y nada.

Y dieron parte a la autoridad que no estaba el cuerpo de doña Natalia. No la hallaron. Llegó el sacerdote de la iglesia y la buscó.

Y vio la cabeza y dijo:

—Esto es lo malo. Esta cabeza que está aquí échala a la noria.

Todo lo que estaba ahí de figuras y todo lo atascaron en la noria con que regaban las tierras.

El marido se llamaba Carlos Landeta. Entonces don Carlos siguió vendiendo hierbas curativas que sembraba en su casa. Ponía hierbas y vendía por manojos, pero ya no curaba.

Pues resulta que los que ayudaban a regar se les atoraba el bote y se les atoraba el bote. Habían pasado dos meses. Y dijo:

—Patrón, se atora el bote.

Y él dijo:

—Bájate con una guaparra, han de ser raíces. Bájate y móchalas para que ya no se atoren.

Se bajó por los escalones de la noria. Llegó hasta abajo y ahí viene pa arriba otra vez. Allá abajo dejó la guaparra y subió voladito.

—¿Quién cree que está atorado en el bote? Doña Natalia.

—Pero ¿cómo?

—Sí, señor, allá está abajo, anda boca abajo con los cabellos todo en el agua, y el bote lo tiene atorado con los cabellos.

—Ah, caray —dijo—. Vamos a ver.

Y hora sí bajó el marido y no alcanzó a llegar más abajo y dijo:

—Vámonos arriba, si ya apestá.

Ahí estaba doña Natalia. Pero, ¿quién la echó? ¿Cómo caminó?

Dijeron:

—Los señores que llegaron al último la echaron al pozo.

Fueron a traer a la autoridad. Llegaron.

—¿Qué pasó?

—Mire, ahí anda doña Natalia.

El sacerdote fray Gabriel Ponce León, se llamaba el padre, llegó y dijo:

—Pos que diga el gobierno. Que aquí sea su tumba.

—¿Quién quiere que la saque? Está apestosa.

Le echaron montones de piedras y lodo y tierra. Y ahí se quedó.

Por eso ahí está la casa que nadie vive. Y espanta la señora. Ahí espantan. Pero ahí su tumba, ahí se quedó hecha pedazos.

JOSÉ MANUEL PEDROSA: ¿Cómo se llamaba el señor que se la contó?

SSHINDA: Gabriel Rodríguez.

JOSÉ MANUEL PEDROSA: ¿Cuándo se lo contó?

SSHINDA: Unos veinte años. Él ya murió. Si no, ahorita le decía: “Vamos pa que le cuente...”.

Entrevista 3¹¹

La Rosa Morada era una señora que primero era partera, era curandera, sobaba niños, sacaba el mal de ojo. Curaba del mal de ojo, curaba diarrea, sobaba las quebradas, todo esto hacía.

Lo malo que hubo de ella fue cuando ya se le cargó más gente a que los curara y los aliviaba. Pero los aliviaba por medio del poder del diablo, del poder del demonio. Ella tenía poder con el demonio. Esa señora tenía poder.

¿Por qué tenía poder? Porque se hizo al lado de las ciencias ocultas. Y cuando llegaba un inválido, de esos tullidos que estaban ya de un año o dos encogidos, ella los hacía caminar, los hacía andar. ¿Por qué? Porque su casa era un tejado grandísimo, y en medio tenía un hoyo y

en ese hoyo tenía un cazo con agua caliente y le echaba las hierbas que ella ocupaba, era toloache, pirul, el árbol cazahuate. Y todo eso le echaba a su cazo.

Llegaba un enfermo. Tenía sus ayudantes. Llegaba un enfermo:

—¿De qué tas malo?

Aquel decía:

—Pos mira, no puedo caminar. Tengo dos años encogido. Los nervios ya no se me estiran.

—Bueno, deja ver. Que si dice el patrón que sí te compones, te empiezo a curar. Si dice el patrón que no, no te curo.

El patrón era una cabeza de res. Y era una mano de chiva y una de res que tenía encerradas en un cuarto, en una mesa.

Entonces ya se metía y entre su creencia le decía:

—Patrón: ahí está un enfermo. Tú verás. ¿Lo curo? ¿Tiene salvación o no?

Y se esperaba a que le transmitiera la cabeza en su credo de ella. Que la cabeza le decía que sí, que sí se curaba.

Arriba tenía un gancho y una cadena. Ya salía y decía:

—Pos dice que sí.

Lo acostaban al señor en la manta o en el guangoche, y lo enganchaban y lo iban bajando de a poquito, de a poquito, al agua caliente. Lo metían y lo sacaban. Y aguantaba. Y el agua a hierve y hierve. Y aquella persona tullida pos se aguantaba. Taba tullida.

La señora llegaba y con fuerza le jalaba las manos y las patas. Por eso decían que era mala la señora. Porque los hacía gritar. Les jalaba las rodillas que taban encogidas, ya pegadas. Se las jalaba. Claro, con el agua caliente tenían que moverse los nervios.

—Párate.

Ya los hacía parar.

Pos la gente le creía más, porque decía:

—Mira, ya lo paró, ya caminó. Estaba tullido y no caminaba. Y ya caminó.

Entonces de ahí les untaba el sebo de coyote. Y el sebo es caliente, y con las vendas que les ponía los hacía caminar...

Cuando llegaba una persona que nomás estaba sin moverse, tenía dos tablas con tornillos. Los acostaba. Les ponía las hierbas calientes y los atornillaba. Y por eso los hacía gritar. Les estiraba la espina dorsal. Era brava la señora, curativa.

Cuando se murió fue la que se llevaron los demonios. Llegaron los diablos y se llevaron a la señora.

Ahí está la casa todavía donde ella vivía. Ya son paredes. Ya no son nada. Pero todavía está la noria. Nadie vive ahí. Es un solar caído.

Y entonces cuando se murió estaban en el velorio cuatro personas. Ahorita acaba de morir la última persona que platicaba esto. Aquí vivía a la vuelta.

Entonces dice que llegaron los señores, y taba a llueve y llueve. Pero en ese tiempo que se murió pos no había luz eléctrica, ni había pavimento, ni había camiones. Y estaban en el velorio.

Y llegaron esos cuatro señores y se metieron pa dentro a ver la muerta que estaba ahí. Ya fueron y la vieron. Se acomodaron ahí, se sentaron.

Y las personas que estaban en el velorio ahí atrás, ellos doblaron los pies y vieron que no traían lodo. Y otro le dijo:

—Mira, pos está a llueve y llueve y en la calle hay lodo. Y este no tiene lodo. Y están morados, están hinchados sus pies. ¿Cómo ves?

Ya los fueron viendo.

—Nooo, vámonos.

Se salieron. Cuando se salieron, al amanecer se perdió el cadáver. El cuerpo de doña Natalia no estaba ya en la caja.

—¿Cómo no está? ¿ÓN ta?

Sabe qué se haría y sabe qué se haría.

Dieron parte a la autoridad y dieron parte al gobierno de la iglesia. Al gobierno eclesiástico y al gobierno civil, y al federal. Que fueron a dar fe que no había nada del cuerpo de la señora.

Lo anduvieron buscando por toda la casa. No lo hallaron.

Hasta los quince días que estaban regando otra vez las hierbas curativas, se atoraba el bote y se atoraba el bote. El marido de ella le dijo:

—Pos bájense a ver. Es una raíz. Estoy seguro que es una raíz que está atorando el bote. Bájense pa que la mochen.

Se bajó el que estaba sacando el agua, y con el machete que vido y que va viendo que no era la raíz. Que era doña Natalia la que andaba en la noria abajo del agua, boca abajo.

Se salió pa arriba.

—Es doña Natalia —dijo—. Allá está abajo.

—Pero, ¿cómo está abajo?

—Sí —dijo—. Y está toda despedazada del estómago.

Le dijeron:

—Pero, ¿quién la despedazaría?

Quién sabe.

Ya fueron a ver y ya apestaba toda la noria. Apestaba el agua. La misma autoridad dijo:

—No la saquen, que ahí mismo sepúltenla.

Levantaron el acta y ahí la sepultaron. Por eso ahí está sepultada. Ahí está sepultada la señora.

Al panteón, al cementerio le llevaron pero piedras en la caja. Le echaron piedras y todas sus pertenencias.

Esa era doña Natalia que se la llevó el demonio.

Entrevista 4¹²

Voy a contarles una leyenda que sucede allí en Santa Cruz. Tengo muchas, para amanecernos dos días. Fíjese que por eso me llevaron a España. Porque era un Maratón de Cuentos. Allá no se llamaba Maratón de Leyendas. Se llamaba Maratón de Cuentos. Duró tres días de día y de noche.

Entre esos me revolvieron. Dijeron:

—Que venga el de México.

Le dije:

—Quién sabe les guste, porque a como me lo contaron se los voy a platicar.

Le dije:

—Yo no lo viví en aquel tiempo, hace muchos años. Pero yo no lo viví. Pero sí me lo contaron, y así se los voy a contar.

Había una señora que era sobandera de niños. Cuando se enfermaban de empacho, y entonces los sobaban. Y la señora pues era partera, y curaba a los niños. Después empezó a curar a personas mayores.

Pero esta señora se hizo socia del Gran Grimor, o sea, del demonio. Se llamaba Natalia Cervantes la Rosa Morada, porque cambió de piel. Era morena, pero se hizo más oscura cuando ya entró con el demonio.

Allí está todavía su casa donde ella vivía, su herramienta que está ahí, todavía existe: un cazo grande de cobre que lo mandó hacer su esposo a Santa Clara del Cobre, en estado de Michoacán. Entonces lo trajeron en un carro de mulas el cazo, desde Michoacán hasta Santa Cruz.

Tenía un techo grande de dos aguas, y le llegaba la gente a tocarle:

—Traímos un enfermo, doña Natalia, a ver si lo cura.

—Deja preguntarle al patrón.

El patrón era una cabeza de toro que tenía en un cuartito de adobe, pintado de negro de dentro.

Se metía la señora. ¿Qué le diría? ¿Quién sabe? Pero ella se metía adentro del cuartito y dice:

—Dice el patrón que sí lo cure.

Aquel era entumido, que se le había pegado por los fríos que le daban. En aquel tiempo muchas enfermedades que engarrotaban a la gente de los pies y de las manos, y era una bola de carne nada más.

Entonces ya lo llevaban entre cuatro personas y lo acostaban en una manta.

Pero tenía una viga con un gancho arriba. Y ya tenía el agua hirviendo. El agua tenía hojas de tabaco, bolas de toloache y árnica.

Entonces ya estaba el agua caliente y empezaba a arrimar al enfermo a que fuera probando el agua calentita, calentita, hasta que la aguantara.

Y ora sí la señora lo hacía gritar, porque le agarraba las manos, caliente el agua pos se calentaban los nervios. Y los hacía gritar porque les estiraba las manos y los pies, y los echaba [de su casa] caminando.

Por eso agarró mucha fama la señora de que curaba. Pero ya no a ciencias naturales. Ya era parte del demonio.

Cuando se muere la señora, se muere y había cuatro personas, seis personas en el velorio. Llegan cuatro personas al velorio a ver a doña Natalia. Lo raro es que estaba lloviendo y en la calle pos había lodo. Y las personas llegaron y no estaban mojadas.

Entonces tenían unos pies grandotes, y les dieron un banco que le llamaban garrapata. Tres patitas tenía el banco y un asiento. Las personas que estaban allí les ofrecían pan, café o canela:

—¿Quieren un pan?

Y aquellos nomás lo miraban y no decían nada. Unos con otros nomás se miraban y no agarraban ni el café ni el pan. Entonces las personas que estaban atrás vieron los pies de los que estaban llegando. Estaban así de grandes, y la piel morada.

Uno con uno dijo:

—Vámonos. Sabe quién serán.

Se salieron del velorio y dejaron sola a doña Natalia allí en su caja.

Al amanecer llegaron los vecinos. ¿Pos a qué hora se la llevaban a sepultar? Ya había pasado el velorio.

La sorpresa que se llevaron que no estaba la señora. No estaba en el cajón. No había nada. La anduvieron buscando por todo el rumbo de su casa y no había nada.

Dieron parte a la autoridad. Fueron a ver. No había nada, ni rastros.

—¿Quién y quién llegó?

—Cuatro personas. De este tipo y de este otro. Les ofrecíamos café y pan, y no comieron. Nos salimos y nos fuimos y se quedaron solos con doña Natalia.

Llegó el sacerdote y dijo:

—Qué raro. Pos para que no se espanten los vecinos, llévense la caja a enterrar. Pero échenle piedras, pa que pese igual como si fuera un difunto.

Le echaron piedras y se la llevaron a sepultar. Y cuando se la llevaron a sepultar se enterraron piedras.

El esposo siguió trabajando, pero ya no igual. Él trabajaba las hierbas curativas que eran remedios para curar a las personas. Se llamaba Ricardo Landeta. Entonces llegaban:

—Don Ricardo, véndame un manojo de estafiate, véndame manzanilla, véndame hierbabuena, véndame hierbas de olor... Se las vendía.

Tenía piones pa que regaran las hierbas por medio de un bambilete que sacaban agua de la noria.

Ya se les estaba olvidando lo de la difunta Natalia, ya casi nadie hablaba. Hasta que uno de ellos, le decían el Viejo Félix, muy arriesgado, entonces le dijo:

—Se atora el bote, patrón. Ya el bote se atora abajo. Ya no quiere soltar la agua.

—Bájate con este machete y córtale las raíces al sabino. Ha de estar atorado el bote en la raíz.

Se baja el señor. Lo bajan y que sube pa arriba rápido.

—Pos, ¿sabes qué, patrón? Allá está doña Natalia abajo.

—¿Cómo?

—Sí —dijo—. Ven a verla. Andaba en el agua boca abajo, y el bote lo tenía atorado de los cabellos. Ya estaba enredado los cabellos y la reata.

Fueron y dieron aviso otra vez a la autoridad. Ora sí le llamaron al padre fray Gabriel León. Y dijo:

—Yo por mí, que sea su sepultura.

Llegó el ministerio público y dijo:

—Perfecto, ya el cuerpo está en estado de descomposición y atíérrenlo. Échenle su cabeza que veneraba.

Ora sí sacaron todo lo que ella tenía para curar. Lo echaron a la noria y le taparon con piedras y tierra.

Ahora nadie vive en esa casa maldita, porque espanta la señora. El espíritu de doña Natalia grita y llora cuando la gente va pasando. Así que por eso ya nadie vive allí.

Esa es la leyenda de doña Natalia que se la llevó el demonio.

Entrevista 5¹³

Les voy a platicar lo de la Rosa Morada. La Rosa Morada era una curandera y partera. Primero le llevaban niños, porque ella estudió la curación del mal de ojo.

Entre Villagrán y Cortázar se encuentra un pueblito que se llama Suchitlán. En Suchitlán se conservaba un mito de la brujería, y todas las parteras acudían ahí, a la fiesta que se hacía de la fiesta de los compadres. Pero no compadres de la iglesia, sino que eran compadres de cascarón del carnaval. O sea, carrestorienda.

Entonces ocuparon a todas las curanderas. Y ahí todavía se usa que el día de la fiesta curan para sacar el mal de ojo. Ahí participó doña Natalia la Rosa Morada. De ahí agarró la fama y el poder para curar.

En ese pueblito utilizan una yunta de novillos que nunca habían arado la tierra. Y usan doce lumbradas para cocer hierbas curativas. Pero las parteras. No todo el pueblo. Los novillos los arían y ellos, como no están impuestos a hacer rayas en surco, culebrean. Y en cada culebra que ponen, ahí se pone una curandera, otra curandera. Y hacen un montoncito de tierra.

Y la persona o la madre de familia que va a curar su niño del mal de ojo lleva doce blanquillos, doce huevos de gallina. Y a la primera que encuentre le dice:

—Comadre.

Pero le dice en otomí *chimbanen*, que quiere decir compadre, que quiere decir confianza.

Entonces le dice:

—Traigo mi niño que le saques el mal de ojo.

Aquella partera le dice:

—¿Cuándo empezó?

—Nooo, pos ya tiene una semana y ya huele.

—¿Por qué huele?

—Porque tiene calentura, dolor de estómago y ya no quiere comer...

—Tiene mal de ojo, ahorita lo vamos a curar.

El mal de ojo no existe. ¿Por qué? Porque para curar el mal de ojo tienen que tostar un pedazo de tortilla, un pedazo de carne de res y de puerco. Lo hacen ceniza y ahí le agregan frijoles y arroz. Y lo hacen ceniza todo y lo muelen.

La partera ya está de acuerdo. Traen la criatura en las faldas. Pero ya tienen todo prevenido y tiene un pomo de aceite. Ahora le llaman Pepto-Bismol.

Entonces la ceniza la echan en una cuchara y le echan unas gotas de aceite de comer y se lo dan a la criatura y la soban. Seis huevos en la tierra que juntaron los echan como en una chocita y lo baten. Y le ponen una plasta en la cabeza de ese lodo, y otra en el ombligo, y lo fajan. Y le dan a tomar el agua tibia de albacar, de manzanilla o cedrón.

La criatura, con la creencia de su mamá que ya lo curaron, se alivia. Pero la criatura empieza a sudar. ¿Por qué? Porque con el aceite le estaban sacando el empacho. La tortilla y

los frijoles es para ver con qué está empachado. Porque el estómago se deja cada que uno come, se quedan residuos en el estómago.

De ahí viene el malestar. Y se llama empacho. Entonces no hay tal mal de ojo.

Yo les digo porque yo los filmé, yo lo filmé para la historia de Guanajuato.

Entonces de allí prenden la lumbré que dicen ellos que son los doce apóstoles. Cada lumbrada es una, dos, tres, cuatro...

Y como le dieron la vuelta a los novillos, y todos tienen curación.

Cuando llaman con la campana, todas las mamás que llevaron a curar a los niños se acercan. Y en la raya que dejó la yunta de animales se para la mamá y se para la curandera. Y se quebran los blanquillos en la mano, y caen a la raya y lo atierran. Ahí se sepulta el mal de ojo. Entonces ya quedó curado el niño, ya quedó curada la niña. Y siguen siendo chimbanes, o sea, compadres de cascarón.

Aquí empezó el poder de doña Natalia.

Doña Natalia al ver que le dieron ese poder, la brujería, la creencia del mal de ojo, llegó a su casa. Su esposo se llamaba Carlos Landeta. Y dijo:

—Viejo, ya vengo con poder, ahora sí ya soy curandera, partera y sobandera. Así que ahora curo embrujados, inválidos. Pero vamos a traer un cazo a Santa Clara del Cobre, Michoacán.

Prepara la carreta. En una carreta de machos se fueron a Michoacán. A los quince días llegaron con un cazo enorme.

—Aquí está la herramienta para curar, pero nos falta el poder de mi compadre.

Pos fueron al rastro, le compraron una cabeza de toro al matador, y ella le hablaba como si hubiera sido un ser humano. Y la encerró en un cuarto y le ponía velas y flores, para que le diera el poder el demonio. Ella ya cambió y le dio el poder al demonio.

El demonio no está sordo. Entonces cada que le llegaba una persona tullida que ya no podía mover las manos ni los pies, la llevaban en una manta y le decían:

—Mire, aquí está este señor que ya no camina. Tiene dos años que se entumió. Le dieron los fríos y así quedó.

—Deja le digo a mi compadre a ver si da permiso de curarlo.

Se metió a su cuartito on taba la cabeza de toro y le decía:

—¿Puedo curarlo?

En su creencia de ella le decía que sí. Pero era parte del demonio.

—Dice que sí, que sí lo cure.

Ya tenían el cazo con agua, bolas de toloache, tabaco y árnica en agua. Entonces tenían una viga que ensartaban con un gancho la manta donde estaba acostado el enfermo, y le daban vuelta para irlo dejando cair de a poquito en la agua del cazo, que estaba hirviendo, hasta que lo metían.

Entonces ella se paraba en dos tablas y le jalaba las manos y gritaba el enfermo. Pero ella no era tanto lo que sabía curar. La agua caliente y las hierbas calientes hacían mover otra vez los nervios que estaban entumidos. Pero no era tan salvación.

Pero ella amaba al demonio. Cuando ella se muere nadie iba al velorio. ¿Por qué? Porque decían que era el diablo. La llevaron y le pusieran una caja de madera, la echaron a la caja, la peinaron y ahí la guardaron.

Entonces la gente que acudía al velorio, como no había empedrado ni pavimento donde vivía, poca gente acudió al velorio.

Había como unas ocho personas en el velorio.

Para eso llegan cuatro señores a ver a doña Natalia on taba muerta. Se asomaron al cajón. Sí, ahí estaba. Los señores les ofrecieron como era costumbre la cena del café y el pan, y aquellos señores no hablaban. Entonces les ofrecieron un banquito que era de tres patas que llamaban garrapata.

—Siéntense.

Y se sentaron.

Las personas de atrás, como los señores voltearon los pies para atrás, vieron que no traiban lodo. Y uno con otro dijo:

—¿Quién son?

—Pos sabe. En la calle hay lodo y esos vienen limpios.

—¿Quién serán?

—Quién sabe.

—Vámonos, sabe quién serán.

Dejaron solos a los señores visitantes en la noche, y toda la gente se fue espantada de las personas que habían llegado. Esas personas que llegaron allí se trasladaron y se llevaron el cuerpo de doña Natalia y la echaron en una noria.

Cuando amaneció Dios, llegaron a buscar a doña Natalia, que estaba en el cajón. No había nada. Estaba solo el cajón.

Llamaron a la autoridad. Llamaron a todos.

—¿ÓN ta doña Natalia?

—Pos entierren piedras —dijo el gobierno—, porque no hay nadie.

Pos ya llegó el sacerdote y dijo:

—¿En qué creía doña Natalia?

—Ahí está su cuarto.

Que van abriendo: una cabezota de toro. Dijo:

—Este es el demonio. Los que llegaron eran demonios. Y por eso ya no están.

—Pos ni modo —dijo—. Vayan a enterrar las piedras.

La sepultaron. Siguió su esposo creando las hierbas medicinales y taban regándolas cuando se atora el bote onde estaba sacando el agua.

Y le dice a un señor:

—Bájate con este machete y mocha las raíces de ese palo, porque llegaron al agua y están atoradas del bote.

Aquel se bajó y rápido se subió. ¿Por qué? Porque andaba doña Natalia con las greñas atorada del bote. Y doña Natalia andaba boca abajo, y en los cabellos tenía el bote atorado.

Se fue pa arriba y dijo:

—Abajo está doña Natalia, patrón.

—¿Cómo va a estar abajo?

—Sí, allá está abajo.

Pos ya el pozo ya apestaba. Volvieron a llamar otra vez al gobierno y dijo:

—Miren, acá está doña Natalia.

Dijo el padre:

—Que el pozo sea su tumba. Toda esa cerca de piedras échenla con tierra y ahí que se quede sepultada.

Así es que ora todavía ahí está la casa. El solar es una casa derrumbada y nadie vive, porque en la noche se aparece el ánima de doña Natalia la Rejervida, la Rosa Morada. Porque cambió de color. Se hizo prieta cuando ya se hizo pacto con el demonio. Fíjese.

Así que esa es la leyenda de doña Natalia.

Bibliografía

Delpech, François (1993). La marque des sorcières: logique(s) de la stigmatisation diabolique. En Nicole Jacques-Chaquin y Maxime Préaud (dirs.), *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)* (pp. 347-368). Grenoble: Jérôme Million.

Delpech, François, (2011). Trésors et sépultures subaquatiques: variations sur une légende perdue. En Alain Meurant (ed.), *Routes et parcours mythiques: des textes à l'archéologie* (pp. 37-78.). Bruselas: Safran.

Delpech, François (2012). La sépulture subfluviale de Daniel et le mystère indo-européen du *feu dans l'eau*. En Fleur Vigneron y Koji Watanabé (eds.), *Voix des mythes, science des civilisations* (pp. 3-16). Berna: Peter Lang.

- Ermacora, Davide (2015). Pre-modern bosom serpents and Hippocrates, *Epidemiae* 5, 86. A comparative and contextual folklore approach, *Journal of Ethnology and Folkloristics*, núm. 2 : 75-115.
- Jori, Giacomo (ed.) (2013). *Ponzio Pilato. Storia di un mito*. Florencia: Leo S. Olschki.
- Medrano de Luna, Gabriel (2013). *Los mundos mágicos de Sshinda: la cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato, México*. Alcalá de Henares: El jardín de la voz.
- Medrano de Luna, Gabriel (2016). *Sshinda. El mágico mundo de un juguetero tradicional de Guanajuato*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Medrano de Luna, Gabriel y Pedrosa, José Manuel (2018a). “Te voy a platicar la del toro o la del borrego. ¿Cuál de las dos?”: nueve tramas de *El hombre que hicieron güey* (o *Pitas Pajas*) según Sshinda, narrador mexicano, *eHumanista*, núm. 39: 366-399.
- Medrano de Luna, Gabriel y Pedrosa, José Manuel (2018b). “El mágico que hizo pacto con el diablo”, relato oral de Sshinda, narrador y juguetero otomí. *Revista de Literaturas Populares*, núm. 18: 73-114.
- Neils, Jenifer (2009). The “unheroic” corpse: re-reading the Sarpedon Krater. En John H. Oakley y Olga Palagia (eds.), *Athenian potters and painters*, vol. II (pp. 212-219). Oxford: Oxford Books.
- Ostorero, Martine (2005). Les marques du diable sur le corps des sorcières (XIV^e-XVII^e siècles). *Micrologus*, núm. 13: 359-388.
- Pedrosa, José Manuel, Kalzakorta, Jabier y Astigarraga, Asier (2009). *Gilgamesh, Prometeo, Ulises y San Martín: mitología vasca y mitología comparada*. Ataun, Guipuzcoa: Fundación José Miguel de Barandiarán.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.) (1995). *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes, de Homero a Goethe*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Uther, Hans-Jörg (2004). *The types of international folktales. A classification and bibliography, based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.

· Expresamos nuestra gratitud a Assia Mohssine por su gentil invitación a redactar este artículo. Y a Orlando España, José Luis Garrosa y Óscar Abenójar por sus orientaciones y correcciones.

¹ Acerca de la vida, el repertorio narrativo y la producción artística de Sshinda pueden verse Medrano de Luna (2013 y 2016) y Medrano de Luna y Pedrosa (2018a y 2018b).

² Véase al respecto Delpech (1993) y Ostorero (2005).

³ Tales relatos han sido estudiados por Davide Ermacora en varias monografías. Véase, por ejemplo, Ermacora (2015).

⁴ Véase Pedrosa, Kalzakorta y Astigarraga (2009).

⁵ Véase Piñero Ramírez (1995).

⁶ Véase Delpech (2011 y 2012).

⁷ Véase Jori (2013).

⁸ Véase Neils (2009).

⁹ Realizada el 9 de noviembre de 2006, por Gabriel Medrano de Luna, en formato de audio, en Santa Cruz de Juventino Rosas, Guanajuato.

¹⁰ Realizada el 5 de mayo de 2014, por Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa, en formato de video, en Santa Cruz de Juventino Rosas, Guanajuato.

¹¹ Realizada el 7 de julio de 2013, por Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa, en formato de video, en Santa Cruz de Juventino Rosas.

¹² Realizada el 11 de agosto de 2016, por Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa, en formato de video, en el Museo Nacional de la Máscara, en San Luis Potosí.

¹³ Realizada el 12 de agosto de 2016, por Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa, en formato de video, en El Colegio de San Luis, en San Luis Potosí.



Autores

Ana Luísa Amaral. Poeta y profesora-investigadora. Universidad do Porto, Portugal.

Dante Barrientos Tecún. Catedrático de Estudios Hispánicos. Aix Marseille Université, Aix-en-Provence, Francia.

Rosa Beltrán. Escritora y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. México.

Christina Bielinski Ramalho. Profesora-investigadora en Estudios Lusófonos. Universidade Federal de Sergipe, Brasil.

Carmen Boullosa. Poeta, ensayista y escritora. México.

Julie Brugier. Doctoranda en Estudios Lusófonos. Université Paris Nanterre, Francia.

Patricia Córdova. Catedrática de Filología Hispánica. Universidad de Guadalajara, México.

Augusto Escobar Mesa. Profesor-investigador. Universidad de Montreal, Canadá.

Ana García Bergua. Escritora. México.

Bénédicte Mathios. Catedrática de Estudios Hispánicos. Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, Francia.

Gabriel Medrano de Luna. Sociólogo, profesor-investigador.
Universidad de Guanajuato, México.

Lucía Melgar. Investigadora independiente. México.

Assia Mohssine. Profesora-investigadora en Estudios Hispánicos.
Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, Francia.

Saulo Neiva. Catedrático de Estudios Lusófonos. Université
Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, Francia.

José Manuel Pedrosa. Profesor-investigador. Universidad Alcalá de
Henares, Madrid, España.

Silvia Peláez. Dramaturga. México.

Elena Poniatowska. Periodista, ensayista y escritora. México.

Daniel Rodrigues. Profesor-investigador en Estudios Lusófonos.
Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, Francia.

María Guadalupe Sánchez Robles. Catedrática de Estudios
Hispánicos. Universidad de Guadalajara, México.

Raquel Serur. Profesora-investigadora. Universidad Nacional
Autónoma de México, México.

Juan de Dios Torralbo Caballero. Profesor-investigador en
Estudios Ingleses. Universidad de Córdoba, España.

